
U d'/of OTTAWA
39003001673390

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

AUBER

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage de l'Administration des Beaux-Arts

DIRECTEUR : M. ÉLIE POIRÉE,

Conservateur Adjoint à la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Parus :

Berlioz, par Arthur COQUARD.

Boieldieu, par Lucien AUGÉ DE LASSUS.

Chopin, par Élie POIRÉE.

Félicien David, par René BRANCOUR.

Gluck, par Jean D'UDINE.

Gounod, par P.-L. HILLEMACHER.

Grétry, par Henri de CURZON.

Hérold, par Arthur POUGIN.

La Musique Chinoise, par Louis LALOY.

La Musique des Troubadours, par Jean BECK.

Liszt, par M.-D. CALVOCORESSI.

Lully, par Henry PRUNIÈRES.

Mendelssohn, par P. de STŒCKLIN.

Meyerbeer, par Henri DE CURZON.

Mozart, par Camille BELLAIGUE.

Paganini, J.-G. PROD'HOMME.

Rameau, par Lionel de la LAURENCIE.

Reyer, par Adolphe JULLIEN.

Rossini, par Lionel DAURIAC.

Schubert, par L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY.

Schumann, par Camille MAUCLAIR.

Weber, par Georges SERVIÈRES.

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY, SUCC^R

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

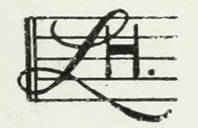
AUBER

PAR

CHARLES MALHERBE
Bibliothécaire de l'Opéra.

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE DOUZE PLANCHES HORS TEXTE



PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON (VIe)



AUBER

INTRODUCTION

Il peut sembler téméraire aujourd'hui d'évoquer le souvenir d'Auber, de consacrer tout un volume à sa personne et à ses œuvres, de reconstituer sa physionomie artistique et de louer sa valeur musicale, alors que depuis longtemps il n'existe plus, — si même il a jamais existé, — ne manqueront pas d'ajouter ironiquement ses ennemis. Ceux-ci ne le ménagent point, en effet : moins nombreux, certes, que ses amis, ils parlent plus haut, et soutiennent leur opinion avec plus de vigueur. Forts de leur autorité, car plusieurs d'entre eux sont gens de savoir et de renom, ils font bon marché de la gloire acquise et des talents reconnus ; c'est ainsi que dans certains livres d'enseignement parus naguère, on nous montre l'auteur de *Fra Diavolo* réduit presque à l'état de quantité négligeable ; on nous le présente comme un bourgeois sans idéal, serviteur aveugle de formules surannées, sans intérêt ni valeur.

A soutenir la thèse contraire, vu l'énergie de l'attaque, on risque de passer pour un simple *laudator tem-*

poris acti, un réactionnaire ou un rétrograde. Dès lors, peut-être n'oserais-je vraiment point tenter l'épreuve, si je n'avais pour me soutenir, l'appui d'un maître dont l'opinion ne saurait être ni suspecte ni arriérée, car il fut, celui-là, plus que de son temps ; il l'a devancé ; il a écrit la musique de l'avenir, devenue celle du présent ; il a courbé le monde musical sous le joug de son génie, et ses adversaires eux-mêmes lui ont rendu hommage : il s'appelle Richard Wagner.

Or, si je n'ai pas recueilli directement de sa bouche le propos que je vais rapporter, je le tiens d'un intime ami, d'un confident de ses pensées, de Hans Richter qui eut l'honneur de diriger pour la première fois la *Tétralogie* à Bayreuth. Je déjeunais un jour avec lui, et, le nom d'Auber ayant été prononcé au cours de la conversation, il le souligna de ces simples mots : « Un grand musicien ! » Comme je m'étonnais d'une exclamation aussi flatteuse : « Oui, reprit-il avec force, un grand musicien et Wagner lui-même me l'a dit ! » Je l'entends encore insister, de son rude accent tudesque : « *Ja, ja, ein grosser Musiker* ! »

Voilà ce que pensait l'allemand Wagner, et voici comment s'exprimait l'italien Rossini, certaine fois où l'on parlait devant lui d'Auber et de sa petite musique : « Oui, fit-il, petite musique d'un grand musicien ! »

Le même témoignage rendu par deux bouches, aussi différentes, a déjà bien son prix. Un autre, non moins probant, est celui de la foule, sous la forme du succès populaire, quand cette faveur, par sa continuité, ne saurait se

confondre avec le caprice de la mode ou l'engouement d'un jour. Sans doute, en notre pays, la vogue des opéras d'Auber a beaucoup diminué. La musique s'est engagée dans une voie, où de rudes coups leur ont été portés ; ils ont résisté longtemps, mais leur éclat a pâli ; l'Opéra-Comique semble ne plus admettre que *le Domino noir* à la faveur d'un dernier abri. L'Allemagne, d'où cependant est parti le mouvement révolutionnaire de la musique contemporaine, se montre moins oublieuse et plus éclectique. Elle ajoute à ce chef-d'œuvre, *le Maçon*, et même *la Part du Diable*, sous le titre, parfois, de *Carlo Broschi* ; elle se rappelle *le Lac des Fées* ; elle inscrit *la Muette de Portici* au répertoire de toutes ses scènes d'opéra, et *Fra Diavolo* compte, chaque année, dans quelque ville une série flatteuse de représentations. Les constatations de ce genre ne sont pas négligeables, quand elles se produisent plus d'un demi-siècle après la naissance des ouvrages, et plus d'un siècle après celle de l'auteur. Aussi, lorsqu'une telle figure d'artiste se présente à nos yeux, il ne convient guère de détourner la tête avec indifférence ou dédain. Avant d'en prendre la mesure, il faut s'incliner d'abord, et saluer avec respect.

I

LES DÉBUTS D'UN AMATEUR

Auber est né à Caen le 29 janvier 1782 ; mais le hasard seul valut à cette ville l'honneur de compter un musicien

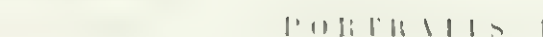
illustre parmi ses enfants. La famille voyageait pour son plaisir, et c'est en cours de route, peut-être même en diligence, a-t-on raconté, que le futur grand homme vint au monde. Baptisé le lendemain de sa naissance à l'église Saint-Julien, il reçut les prénoms de *Daniel-François-Esprit*, et, comme l'a dit ingénieusement Eugène de Mirecourt : « On pourrait croire, si le règne des fées durait encore, que l'une d'elles a voulu lui servir de marraine, afin de joindre à son acte de naissance un nom prophétique. » Contrairement à Grétry qui s'appelait *Modeste* et ne l'était guère, Auber eut, en effet, de l'esprit, beaucoup d'esprit et du meilleur, dans ses propos comme dans sa musique, depuis son entrée dans la carrière jusqu'au dernier jour d'une existence qu dépassa, on le sait, les limites ordinaires de la vie humaine.

Il appartenait à une famille aisée, de goûts artistiques, presque aristocratiques. Le grand-père, Daniel, normand d'origine, était venu chercher fortune à Paris, et, « peintre du Roi », avait pour mission de sculpter et dorer les carrosses de Sa Majesté Louis XVI. Le père, Jean Baptiste Daniel, officier des chasses royales, demeurait à Paris, au faubourg Saint-Denis, dans les bâtiments qui dépendaient de la couronne et s'appelaient « les petites écuries du Roi ». Il transmit à son fils, qui devait devenir l'illustre compositeur, et son amour de l'équitation et sa passion pour la musique, passion qu'atteste, à défaut d'autre témoignage, son entrée dans la Société académique des Enfants d'Apollon, en 1784.



Lithographie de Planta (1832)

Lithographie de Lafosse (186[illegible])



PORTRAITS D'AUBER

non seulement comme peintre, mais aussi comme « amateur de chant et de violon. »

La Révolution vint bouleverser la situation de la famille, supprimer les emplois, réduire les ressources pécuniaires et imposer un métier qui permît d'élever les quatre enfants, trois fils et une fille.

L'officier des chasses se fit éditeur, et ouvrit, rue Saint-Lazare, un magasin d'estampes, à la faveur duquel il put traverser sans trop d'encombres l'époque de la Terreur ; il connut même, sous le Directoire et le Consulat, une certaine prospérité commerciale, eut un salon que fréquentaient des artistes de tout genre, et parvint à compléter de la façon la plus brillante l'éducation du futur grand homme. Celui-ci, à seize ans, devait passer pour un adolescent accompli ; il jouait du piano et du violon, ayant reçu les leçons de Ladurner, pour l'un et de son père pour l'autre ; il pouvait chanter, car un baryton célèbre, Martin, était ami de la maison et n'avait pas manqué de lui donner des conseils ; il savait même l'italien, comme le prouvent quelques-unes de ses premières compositions : car déjà, sans rien pressentir des lauriers que la musique lui réservait, par distraction, par élégance, il se plaisait à noter quelques mélodies. C'est là même tout le bagage que lui attribuaient Choron et Fayolle dans leur Dictionnaire, paru en 1810 : « Auber, dit le petit Auber, a composé plusieurs mélodies, dont une, *le Bonjour*, a obtenu un succès de vogue ». Je puis compléter ce renseignement sommaire, en donnant au moins les titres de quelques-unes, sinon de toutes, car

les exemplaires gravés ne se rencontrent plus guère, et je les connais seulement, sauf *le Bonjour*, sous la forme de copies. Elles s'intitulent : *le Dieu d'amour*, *le Bonjour*, *Fauvette*, *Serment d'amour*, *Partout*, et *le Berger*, la seule dont l'auteur des paroles nous soit révélé, Mlle Georgeon. Que dire, au surplus, de ces romances si ce n'est qu'elles offrent seulement un intérêt de curiosité historique ? La naïveté de la musique s'allie à celle de la poésie ; l'ensemble répond à ce genre de sensibilité qui plaisait alors, et dont l'intérêt nous échappe : on trouvait cette grâce aimable, elle nous semble fade et niaise aujourd'hui.

Le premier ouvrage d'Auber auquel puisse s'appliquer une date certaine est un grand air italien pour voix de ténor, *Non s'è più barbaro*, avec récit obligé et accompagnement d'orchestre (quatuor, deux flûtes et deux cors). Le manuscrit original porte ce titre et cette date : « Scena ed aria del signor Auber fils 1798. » A l'actif de l'année suivante, il faut inscrire un autre air italien, *Rendi mi il figlio mio*, et deux Quatuors pour instruments à cordes. En 1800, se place une « première Sonata » pour piano en *ut*, et, vers le même temps sans doute, une Scène dont la susdite Mlle Georgeon avait encore écrit le texte, *Procris*, pour soprano, avec accompagnement de quatuor. Il ne faut chercher là que les témoignages de pieuse admiration pour des modèles devenus classiques. Les Airs « sérieux », précédés d'un récitatif largement déclamé, s'inspirent moins de Gluck que de Piccinni, et surtout de Sacchini, dont l'*Œdipe à Colone*

jouissait alors d'une grande popularité. Quant aux Quatuors, ils peuvent passer pour un diminutif de ceux d'Haydn, fort à la mode dans tous les cercles musicaux de la capitale, et cela se conçoit. Sans autre guide que son père, le jeune Auber avait étudié quelques œuvres de maîtres; il en avait reproduit les formes, sinon l'esprit.

Un séjour de seize mois à Londres fut la seule absence un peu longue qu'il se permit au cours de son existence, car il était parisien dans l'âme, et se refusa toujours à dépasser les environs de la capitale, à plus forte raison les frontières du pays. Mais les exigences paternelles lui avaient imposé ce voyage en Angleterre : il devait s'initier aux affaires, pour pouvoir reprendre, un jour, la maison d'estampes, pratiquer la tenue des livres, et se familiariser avec une langue utile, indispensable même à tout commerçant. La rupture du traité d'Amiens força le jeune homme de vingt ans à revenir en France.

Il rapportait, à défaut de connaissances spéciales en matière de commerce ou de banque, ces qualités extérieures dont ne s'enorgueillit pas sans cause le peuple britannique, car elles répondent à un état normal, ce *cant*, cette *respectability*, ce soin de cacher ce qu'il est sans profit de montrer, cette discipline du corps et de l'esprit qui fixe la tâche quotidienne, épargne la peine inutile, mesure la juste valeur des hommes et des choses en proportionnant l'effet au résultat, cette attention à ne pas tirer vanité de son métier ou de son succès, à dissimuler autant que possible le travailleur pour ne laisser

voir que le *gentleman*. Cette régle de conduite, Auber se l'imposa toute sa vie en y joignant la pointe de galanterie qui lui était propre, et le trait malicieux ou léger dont s'agrémentait sa conversation. Les circonstances de la vie l'amenèrent à faire plus tard par nécessité ce qu'il avait fait d'abord par plaisir : la musique au temps de sa jeunesse, ne fut qu'une distraction où ses goûts élégants trouvaient à s'appliquer.

Il composait alors, sans souci de la renommée, pour pour avoir le droit de fréquenter dans les salons parisiens, et de se lier avec les notabilités de l'art ou de l'aristocratie, qui ne restait pas indifférentes à ses mérites et le recherchaient volontiers. C'est ainsi, par exemple, qu'il fut mis en rapport avec un violoncelliste, renommé à cette époque, et qu'il lui rendit le service d'écrire une bonne partie de la musique qui parut sous son nom chez Pleyel. Il existe notamment trois Concertos signés de Lamare : le premier en *la* mineur, dédié à Rode, le second en *ré*, dédié à Baillot, le troisième en *si* bémol, dédié à Girod de Vienney ; tous les trois doivent être restitués au jeune Auber. L'année suivante, en 1805, et toujours par la voie mondaine, il aborda le théâtre. Il existait alors chez Doyen, rue des Francs-Juges, au Marais, une petite société d'amateurs qui se réunissait, à certains jours de la semaine, pour faire de la musique d'ensemble ; l'idée leur vint de s'élever jusqu'aux hauteurs de l'art dramatique, sans doute parce que le hasard avait mis des interprètes à leur disposition ; un spectacle fut organisé, et, comme on n'avait sans doute pas le temps

de combiner une pièce nouvelle, on reprit un vieux livret de Monvel, déjà traité par Dezède, et Auber se chargea de le mettre en musique avec les seules ressources instrumentales de la Société, c'est-à-dire deux violons, deux altos, un violoncelle et une contrebasse. L'œuvre bien simple, d'ailleurs, et presque uniquement composée d'ariettes à la mode du temps, fut jugée charmante et obtint un vrai triomphe. La plupart des biographes, en la signalant, l'ont appelée *Julie*, et se sont trompés. *Julie* comporte trois actes, et la pièce représentée chez Doyen n'en comportait qu'un. Au surplus, l'autographe que j'ai entre les mains ne laisse pas de doute, et son titre est *l'Erreur d'un moment*.

En 1806, un succès plus flatteur encore par le milieu dans lequel il se produisit, accueillit son Concerto pour violon, en *ré*. Mazas l'exécuta pour la première fois dans un exercice des élèves du Conservatoire à l'occasion de la distribution des récompenses annuelles, et fit applaudir des qualités de grâce, d'adresse aimable, d'esprit même qui pouvaient éveiller le souvenir d'Haydn et de Boccherini. Dans la même séance figurait un autre ouvrage qui relève de la même esthétique et doit se rapporter à la même époque, un trio en *ré*, pour piano, violon et violoncelle, qui, du reste, a été gravé plus tard, comme op. I, chez Lavinée, avec dédicace à Mlle B. D. Alpy. A cette période enfin semble se rapporter, par le style, tout au moins, car l'autographe n'indique pas la date, un « Concerto pour violon, alto, violoncelle et piano », autrement dit un Quatuor en *mi*

mineur, comprenant quatre parties et demeuré inédit.

Auber entrait alors dans sa vingt-cinquième année, sans qu'une direction méthodique et sérieuse eût mis en valeur ses dons naturels : il semblait toujours que pour lui et pour les autres la musique fût un simple passe-temps. Toutefois la série des œuvres composées allait croissant en nombre et en importance ; on ne pouvait donc méconnaître les indices d'une vocation réelle, et c'est alors que le père se décida franchement à consulter un artiste avec lequel il était lié, un juge dont l'opinion faisait autorité. Cherubini répondit brutalement : « Votre fils ne manque pas d'imagination : mais il lui faudrait commencer par oublier tout ce qu'il sait, en supposant qu'il sache quelque chose. » La rudesse du coup était atténuée par l'aimable proposition qu'il faisait de devenir le professeur qui enseignerait ce que l'élève ignorait. L'offre fut acceptée, naturellement, et, pendant trois ans, une même petite table, servant de bureau, vit s'asseoir l'un en face de l'autre, livrés aux douceurs du contrepoint et aux charmes de la fugue, ces deux artistes qu'une vingtaine d'années séparaient, et que la gloire devait unir au cours d'une fidèle amitié. Auber s'était mis comme il le disait « au b-a-ba. » chez le grand-prêtre de la doctrine musicale. Il lui dut son savoir, et de précieuses relations, comme celles de la famille de Chimay. Le comte de Caraman, plus tard prince de Chimay, mari de la fameuse Mme Tallien, passait à juste titre pour un des Mécènes de son époque. Il s'entourait d'artistes, et jouait lui-même du violon.



SALLE FEYDEAU
(Opéra-Comique).



SALLE DE LA BOURSE
(Nouveautés, puis Vaudeville).



SALLE LE PELETIER
(Opéra).



SALLE VENTADOUR
(Renaissance).



DEUXIÈME SALLE FAVART
(Opéra-Comique).

LES CINQ THÉÂTRES PARISIENS OÙ, D'ORIGINE, ONT ÉTÉ JOUÉS
LES OUVRAGES D'AUBER

Les concerts qu'il donnait dans son hôtel à Paris, rue de Babylone, jouissaient d'un renom mérité, et son château de Chimay, en Belgique, contenait une salle de spectacles, avec scène aménagée pour des représentations de comédie et d'opéra. C'était là plus qu'un salon : c'était un cercle littéraire et mondain, une sorte de temple où les fidèles adoraient les Muses, et, dans le silence d'une aimable paix, oubliaient l'épopée impériale et le bruit des canons. Auber ne tarda pas à devenir l'enfant gâté de la maison, l'homme indispensable aux « menus plaisirs » et autres divertissements : *maestro di musica*, il apprenait leur rôle aux artistes : *maestro concertatore*, il accompagnait au piano ou dirigeait l'orchestre : *maestro* tout court, il mettait à profit les leçons de son maître pour se rendre utile ou agréable. Je possède ainsi, comme autographes, telle « Romance à Madame » et telle Sérénade, composée pour un anniversaire ou un jour de fête, bouquets à Chloris où la voix du soliste, avec refrain en chœur et accompagnement de harpe, fait monter vers la divinité de l'endroit le parfum d'un agréable encens.

Parfois aussi les chants s'élevaient plus nobles et plus haut (*paulo majora*) et c'est dans la chapelle du château que l'élève de Cherubini fit entendre une messe à grand orchestre, de sa composition, œuvre de style plus sévère, de facture plus serrée, déjà presque personnelle, ou tout au moins contenant quelques pages remarquables, si l'on songe que l'*Agnus*, quinze ans plus tard, prit place dans *la Muette de Portici* pour y four-

nir, non point, comme on l'a dit quelquefois, l'admirable prière du quatrième acte, mais le thème de la marche religieuse au premier.

Comme la chapelle de Chimay, le théâtre eut également sa part des inspirations du jeune compositeur, qui, sur un livret en trois actes de Népomucène Lemercier, et cette fois pour orchestre complet, écrivit une partition représentée en septembre 1812, avec le prince, la princesse et Mlle Pauline Duchambge pour interprètes dans les rôles principaux. J'en puis donner le titre, que nul biographe n'a jamais pu citer, faute d'avoir eu comme moi, le manuscrit original entre les mains : *Couvin*. C'est une œuvre curieuse à plus d'un titre, et qui mériterait une étude spéciale, car, sous certains rapports, elle semble plus avancée, plus personnelle, que plusieurs de celles dont elle a été suivie pendant une dizaine d'années. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'Auber y revint plus tard, et en tira plusieurs morceaux, qui, pourvus d'autres paroles et changés de cadre, firent fortune.

Enfin, deux pièces instrumentales dont je révèle ici pour la première fois l'existence, complètent la liste des productions d'Auber au château de Chimay. L'une a précédé d'un an l'opéra : c'est un air de danse pour *Iphigénie en Aulide*, daté du 29 octobre 1811 : l'autre l'a suivi d'un an : c'est une ouverture à grand orchestre, datée du 25 octobre 1813. Mais, à cette époque, l'Opéra-Comique lui avait déjà ouvert ses portes ; il savait tout ce que peut apprendre la théorie ; il avait laissé de côté ce

cahier cartonné de vert, datant de 1808, et appartenant aujourd'hui à la Bibliothèque du Conservatoire, où il transcrivait ses exercices de contrepoint, et où figure une fugue habilement traitée sur un thème de *Faniska* ; il pouvait penser avec raison ce que plus tard il répétera avec modestie : « C'est aux bonnes études que j'ai faites chez Cherubini que je dois de fixer rapidement mes idées sur le papier, et de trouver au besoin en une heure aujourd'hui ce qu'il m'arrivait avant cela de chercher des mois entiers sans le trouver. » Il ne lui restait plus qu'à connaître le public et à se faire connaître de lui. Même, dès 1806, on l'avait reçu dans la Société académique des Enfants d'Apollon, non plus comme « amateur » ainsi qu'il était arrivé pour son père, mais bien comme « compositeur », c'est-à-dire artiste militant. Les années d'apprentissage avaient pris fin.

II

ORIENTATION ARTISTIQUE

Un témoin autorisé a pu voir les premiers pas d'Auber dans la carrière dramatique : il les a même guidés, en ce sens qu'il lui a fourni le livret de sa première pièce, destinée à un théâtre public, et que son énergie en a sur l'heure assuré la représentation : c'est Bouilly, médiocre auteur, mais honnête homme, et tel qu'en ses récits on peut le croire sur parole. Il faut lire le chapitre qu'il a consacré à cette aventure

dans un ouvrage intitulé « Mes récapitulations ». Arthur Pougin l'a cité presque *in extenso* dans sa brochure : *Auber, ses commencements, l'origine de sa carrière*, ce qui me dispense de le reproduire après lui. Rien de plus amusant, comme fond et comme forme ; le vieux Bouilly a pris le jeune Auber sous son égide ; il lui a confié le livret d'un acte, commandé par l'Opéra-Comique pour l'époque du Carnaval : il entend l'imposer en brisant toute résistance. Car, dans l'ombre du théâtre veille un compositeur jaloux, Nicolo, qui se défie des nouveaux venus et organise volontiers des cabales pour leur fermer la porte aux nez. La pièce a été reçue par le comité d'examen ; Mehul et Cherubini ont déclaré que « la partition n'était à la vérité qu'un ballon d'essai, mais qu'elle renfermait un gaz qui ne demandait qu'à se développer ! » Les répétitions commencent, et le paisible Bouilly est obligé de se montrer, presque de se fâcher, pour que l'adversaire ne les vienne point troubler. Enfin, *le Séjour militaire* est représenté au théâtre de la rue Feydeau, le 27 février 1813. L'action n'est pas trop mal conduite, et le point de départ a quelque valeur, puisque Scribe l'a repris plus tard pour en tirer, non sans succès *le Nouveau Pourceaugnac*. Malheureusement la place laissée au musicien dans ce vaudeville, permettait à peine de le juger : quatre airs à couplets, un mince trio, deux petits morceaux d'ensemble, point de chœurs, il n'y avait pas là de quoi remplir une partition. On a parlé de chute, mais sans preuve. Voici l'exacte vérité. De 1813 à 1819, *le Séjour mili-*

taire fut joué *seize* fois, puis *dix*, lors d'une reprise en 1826. La province dans le même temps lui avait donné 82 représentations, et le total de ces 108 soirées avait rapporté comme droits d'auteurs la somme de 2.040 fr. 80 centimes : tel fut le premier argent gagné au théâtre par le futur grand homme. Je le sais de bonne source, puisque je possède le registre sur lequel Auber inscrivait, au début de sa carrière, les représentations et les recettes de ses ouvrages à Paris et en province.

Somme toute, ce début méritait encouragement, et pourtant six ans et demi s'écoulent avant qu'Auber aborde la scène pour la seconde fois. A Jouvin qui, plus tard, l'interrogeait sur la cause de ce long silence, et lui demandait ce qu'il avait fait, il répondit : « J'ai fait des visites aux auteurs en crédit, et même à ceux qui ne l'étaient point, toujours mieux accueilli des premiers que des seconds. » Le mot est fin, comme tous ceux qui sortaient de la bouche d'Auber. Est-il exact ? Jusque-là, le jeune compositeur n'avait point rôdé autour des librettistes, c'est Bouilly qui nous en informe ; il ne semblait guère attiré vers le théâtre : mais, à cette époque, une orientation nouvelle se manifesta, et pour cause. Le père d'Auber touchait au terme de sa vie ; il avait passé pour riche, et il se sentait pauvre ; son commerce, un instant prospère, avait décliné ; les « Fastes de l'Empire » qu'il avait publiés, ne trouvaient plus leur débit au temps de la Restauration ; il savait qu'il ne laisserait rien à ses enfants ; la

musique devait être pour l'un d'eux le gagne-pain : autant écrire celle qui avait chance de rapporter le plus, la musique dramatique. Il eut à vaincre la modestie et la timidité de son fils : il le décida, sans doute, à se mettre en quête d'un livret : peut-être l'obtint-il directement de Planard qui était son ami, mais qui montrait quelque résistance. En cédant, celui-ci ne fit pas à son collaborateur un précieux cadeau : il est difficile de voir un acte plus misérable que *le Testament et les Billets doux* : l'intrigue en est nulle, par sa naïveté même, et le style déconcerte le plus indulgent. La chute, cette fois, semblait inévitable, et l'œuvre donnée à Feydeau, le 18 septembre 1819, disparut au bout de *onze* représentations.

Planard devait à son compagnon d'infortune une compensation ; il la lui donna sous forme d'une pièce en trois actes, *la Bergère châtelaine*, qui, cette fois, réussit. On pourrait s'en étonner, quand on considère aujourd'hui cette pièce à troubadours, ce vrai « sujet de pendule » où les banalités conventionnelles, les émotions factices, les situations sans vraisemblance et les coups de théâtre sans effet, se trouvent réunis à point pour affirmer les goûts déplorables d'une époque. L'indulgence du public n'était pas un vain mot, quand elle acceptait alors sans protester que de telles niaiseries lui fussent soumises. La musique avait le privilège de tout faire admettre, quand on la jugeait bonne, et ce fut le cas en cette soirée du 27 janvier 1820 au théâtre de la rue Feydeau, soirée suivie de bien

d'autres, car *la Bergère châtelaine* fut jouée à Paris 55 fois de 1820 à 1828, et en province, à peu près dans le même temps, 180 fois. Le tour aimable et gracieux de quelques romances ou chansons avait suffi pour opérer ce miracle.

Pour la troisième fois, Planard daigna descendre dans la lice avec le même champion, et n'eut pas à s'en repentir. *Emma ou la Promesse imprudente* est une pièce qui se tient à peu près, et dont les situations au moins se justifient. Le musicien pouvait, à défaut de fantaisie, dépenser un peu d'émotion et de sensibilité. Sans doute, il n'y manque ni les formules banales, ni les redites oiseuses : mais, prise en bloc, la musique vaut par ses qualités scéniques : elle marche et soutient l'action. Donnée le 7 juillet 1821, *Emma* se maintint au répertoire pendant onze années, avec un total de 181 représentations à Paris, et de 582 en province. La pièce, il est vrai, tombe dès lors, et brusquement, dans un oubli que nulle reprise ne vient interrompre : mais elle avait, comme droits, rapporté au musicien, la somme notable, de 16.215 fr. 14 centimes.

Il faut s'arrêter ici pour noter deux faits qui se produisirent vers cette époque, et qui, par leurs conséquences, furent décisifs dans la carrière d'Auber : l'arrivée de Rossini et la connaissance de Scribe.

Rossini, dont quelques opéras avaient déjà été importés en France, était venu lui-même s'installer à Paris, comme en un centre d'où il pouvait mieux rayonner sur le monde musical et les trompettes de la

renommée avaient aussitôt sonné en son honneur. Une cour s'était formée autour de ce nouveau roi qui avait les journalistes pour courtisans et les spectateurs pour sujets. L'encens brûlait quotidiennement sous le nez de celui que Berlioz appelait avec irrévérence « le gros homme », et que la postérité doit appeler avec plus de justice, le grand homme. Ambroise Thomas me disait un jour, évoquant ces temps lointains : « Vous ne pouvez vous faire une idée du prestige qu'il exerçait sur la jeunesse, et de l'engouement dont il était l'objet parmi nous, élèves du Conservatoire. On se passionnait, non seulement pour la finesse de ses broderies vocales, mais aussi pour l'ampleur de ses « finales » et l'éclat de son orchestre. Comme aujourd'hui on aspire à faire du Wagner, tous alors nous aspirions à faire du Rossini. Dans l'ombre, Lesueur et Berton étaient presque seuls à ronchonner ; leur mauvaise humeur ne trouvait pas d'écho. Tous, nous nous sentions dominés et conquis. Rossini était devenu l'astre dans l'orbite duquel tout un monde gravite ; il resplendissait comme un soleil, et chacun voulait s'échauffer à ses rayons ». Auber suivit l'exemple général et fut présenté au dieu en personne par leur ami commun, Carafa, dans une soirée où Rossini voulut bien, à la prière de l'amphytrion, se mettre au piano et chanter la cavatine de Figaro : « Largo al'fattotum della cità ». Plus tard, il racontait ses impressions à Jouvin qui écrivait presque sous la dictée : « Je n'oublierai jamais l'effet produit par cette exécution foudroyante. Rossini avait une fort belle voix

de baryton, et il chantait sa musique avec un esprit et une verve dont n'approchèrent, dans ce rôle, ni Pellegrini, ni Galli, ni Lablache. Quant à son art d'accompagner, il était merveilleux : ce n'était point sur un clavier, mais sur un orchestre que semblaient galoper les mains vertigineuses du pianiste. Quand il eut fini, je regardai machinalement les touches d'ivoire, *il me semblait les voir fumer!* En entrant chez moi, j'avais grande envie de jeter mes partitions au feu : « Cela les réchauffera peut-être » me disais-je avec découragement. Et puis à quoi bon faire de la musique, quand on n'en sait pas faire comme Rossini ? »

Il avait trouvé son chemin de Damas, et, chose merveilleuse, il sut y marcher, y courir même, sans se casser le cou, c'est-à-dire sans rien sacrifier de sa personnalité. Il pratiqua les formules rossiniennes qui passent, mais aussi l'esprit rossinien qui reste. Son imagination prit un tour plus brillant et plus aisé : sa mélodie devint plus séduisante, et son harmonie plus souple : sans perdre en solidité, l'ensemble des constructions gagna en légèreté, et le mouvement scénique se fit plus vif. L'éducation sévère qu'il avait reçue paralysait un peu son élan, en le maintenant dans les limites d'une froide correction ; les hardiesses de la nouvelle école infusaient à la musique dramatique une autre vie et ouvraient des horizons inconnus. Avec une mesure et une prudence qui tenaient du génie, et qui sont, en effet, une part de son génie propre, Auber réussit à s'assimiler, sans effort apparent, les éléments les plus disparates : il sut

tempérer la glace de Cherubini par le feu de Rossini, et, rehaussant ainsi ses dons naturels, il parvint à réaliser un modèle en son genre, le type le plus accompli peut-être, le résumé le plus complet d'une forme d'art que le temps peut démoder, mais non effacer de l'histoire.

S'il dut à l'entremise d'un tiers le plaisir de connaître Rossini, Auber ne dut qu'à lui-même, c'est-à-dire à sa musique, le profit d'entrer en relations avec Scribe. Celui-ci lui écrivit un jour pour lui demander d'utiliser dans un de ses vaudevilles, une ronde de *la Bergère châtelaine* qui lui avait plu. Celui-là répondit avec modestie et reconnaissance, en acceptant. L'échange des deux billets aboutit à un acte d'association qui scella, depuis lors, une inaltérable amitié. Les deux hommes de théâtre se virent, se connurent, se jugèrent utiles l'un à l'autre, et de cette appréciation réciproque naquit une collaboration de quarante années que la mort seule vint interrompre. Par la nature et la diversité de ses travaux, Scribe, allant d'un théâtre à l'autre, dut associer souvent sa fortune à d'autres artistes ; mais Auber n'eut ni regard ni faiblesse pour personne, et sa fidélité ne se démentit jamais. Ils devinrent des frères d'armes, et le pacte qui les unissait leur servit à tous deux : à Scribe, en ce sens que la musique d'Auber lui valut sa part de retentissants succès ; à Auber, en ce sens que le livret de Scribe fournissait à son imagination l'aliment, si l'on peut dire, le plus nutritif et le mieux approprié.

Sans doute, la mode veut aujourd'hui que l'on tienne « Monsieur Scribe » pour peu de chose, sinon même

pour rien : c'est le baudet, c'est « ce maudit animal, ce galeux, ce pelé ! » dont parle La Fontaine dans *les Animaux malades de la peste*. On raille la bourgeoisie de son esprit et la négligence de son style : on le rabaisse au niveau de la terre sur laquelle, comme un ver infime, il n'a jamais su que ramper. On oublie qu'il savait bâtir une pièce, et que la solidité de sa charpente pouvait faire passer sur le goût de l'ornementation. On oublie qu'il a trouvé des situations neuves et intéressantes dans tous les genres, drame, comédie, opéra, situations qu'il tirait le plus souvent de son propre fonds. On n'a de souvenir que pour sa poésie, laquelle, à coup sûr, manque d'envolée et ressemble plutôt à de la prose rimée. Nos librettistes modernes, auteurs très malins, ont eu recours à un moyen ingénieux pour soustraire à l'ironie des reproches leur imagination scénique et leur langage poétique : d'une part, ils puisent dans le théâtre ancien ou étranger, car ils mettent en pièces, c'est bien le cas de le dire, les romans, contes ou nouvelles de leurs confrères ; de l'autre, ils se servent, au besoin, de la prose. Le vers a ses partisans fidèles, il est vrai : mais il ne faut pas le considérer de trop près, même chez les plus grands et les meilleurs, car le strass s'y mêle au diamant.

En résumé, les deux amis s'entendaient à merveille et se complétaient. Le plan de l'ouvrage une fois tracé, Auber trouvait ses principaux motifs et Scribe leur adaptait les mots qui convenaient. Sa muse avait bon caractère : elle se pliait docilement à ce qu'on exigeait

d'elle, et, sur le « monstre » apporté par le musicien, les syllabes s'ajustaient, comme un vêtement fait sur mesure : procédé que nous réprouvons aujourd'hui, voulant courber la musique sous le joug de la poésie, lorsqu'alors la poésie, ou, plus exactement, la parole n'était que la très-humble servante de la musique. N'en tirons nulle vanité : il y a des modes pour tout, pour l'écriture comme pour le costume.

Or, voici que du jour où Auber associa sa fortune à celle de Scribe, sa situation personnelle vint à se modifier. Il avait perdu son père, peu de temps après *le Testament et les Billets doux* ; il se voyait avec la charge d'une mère, d'un frère et d'une sœur ; il devait travailler pour vivre et tirer de ses compositions non plus un plaisir, mais un gagne-pain ; il cessait d'être un amateur pour devenir un professionnel. Il avait publié à ses frais ses deux premières partitions ; désormais se présente un éditeur qui paye les deux suivantes, chacune 2.400 francs dont 1.600 francs pour le musicien, et lui commande, en outre, sur *Emma* une fantaisie pour violon au prix de 250 francs. Son nom commence donc à être coté sur le marché musical ; celui de Scribe l'était déjà sur le marché littéraire ; leur réunion a pour conséquence une plus-value. *Leicester*, premier produit de la collaboration, *la Neige* et les opéras-comiques suivants, jusqu'à l'époque de *la Muette de Portici*, sont vendus 4.500 et 5.000 francs, dont les deux tiers reviennent à Auber : c'est le commencement de la gloire et de la richesse.

Dès lors, sa vie s'écoule sans incidents notables, réglée pourrait-on dire, comme un papier à musique. Il s'est conquis un public, et chaque année environ voit un ouvrage ou deux s'ajouter aux précédents ; il travaille sans relâche ; il alimente le répertoire de deux théâtres, et le souvenir de quelques rares échecs s'efface devant le prestige inouï d'une série presque ininterrompue de succès.

III

L'ŒUVRE DRAMATIQUE

Dans le cadre étroit d'une centaine de pages où se limite le présent volume, il devenait matériellement impossible d'étudier par le menu la production d'un auteur comme Auber, chez lequel la fécondité n'est pas le moindre des mérites. Quarante-huit pièces constituent son bagage dramatique. Je me suis imposé le devoir, et j'ajoute que j'ai goûté le plaisir de les lire, plume en main, chronologiquement ; j'ai donc suivi, pour ainsi dire, pas à pas, le musicien dans sa carrière, année par année, œuvre par œuvre. Le résultat de ces observations n'est pas à dédaigner, et sera peut-être consigné quelque jour dans un autre ouvrage et sous une forme spéciale. Ici, je ne pouvais parler en détail de tous ces livrets et de toutes ces partitions ; d'autre part, je ne voulais point borner mon examen à celui de quelques opéras, les plus célèbres ou les plus typiques ; je me

suis donc arrêté à une sorte de moyen terme. J'ai préféré montrer l'homme et l'artiste en l'ensemble de sa vie et de ses travaux ; j'ai tâché de caractériser sa manière et je n'ai pas craint de louer ses mérites. Quant à ses œuvres, je me résigne à une sèche et froide énumération, qui aura l'avantage d'offrir aux yeux, sous l'aspect le plus clair et le plus pratique, toute une série d'indications sommaires et de détails utiles, savoir : titre, lieu et date de la première représentation, nom des personnages avec celui des artistes de la création, époque et lieu de l'action, morceaux principaux et particularités se rapportant au livret ou à la partition, reprises et total des représentations.

Ceci n'est donc point un chapitre à lire, c'est un répertoire à consulter.

I[1]. *L'Erreur d'un moment*, op. comique en un acte, paroles de Monvel (1805). Salle Doyen, rue des Francs-Juges, au Marais. Théâtre de société, interprètes amateurs. Partition inédite. Rôles : Saint-Alme, Lucas, paysan, La Fleur, valet de chambre de Saint-Alme ; Julie, femme de Saint-Alme, Catau, femme de Lucas, Louison, femme de chambre de Julie.

Une chaumière, XVIII[e] siècle. — Partition inédite.

II. *Couvin*, op. comique en trois actes, paroles de Népomucène Lemercier (1812). Théâtre du château de Chimay (Belgique). Interprètes amateurs : le prince de Chimay, la princesse de Chimay, M[me] Pauline Duchambge. Personnages : le comte, le marquis de Couvin, Jacqueminard, Berthol, Bazelaire, un pâtre ; la Comtesse, Florine.

[1] Le chiffre des représentations est celui que les ouvrages ont obtenu à Paris seulement ; pour ce relevé nous avons consulté avec profit, comme tous ceux qui ont à s'occuper de ces matières, le tableau précieux qu'Albert Soubies a publié sous ce titre : « *Soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique en deux pages* ».



Mme PRADHER
(*Actéon, le Cheval de bronze, La Fiancée, Fiorella, Léocadie, Leicester, Lestocq, Le Maçon, La Neige.*)



Mlle JENNY COLON
(*L'Ambassadrice, Le Timide*).

Mme CINTI-DAMOREAU
(*Actéon, l'Ambassadrice, Le Dieu et la Bayadère, Le Domino noir, La Muette de Portici, Le Philtre, Le Serment, Zanetta*).



Mlle NOBLET
(*La Muette de Portici, Le Dieu et la Bayadère*).



Mlle PRÉVOST
(*Les Chaperons blancs, Fra Diavolo*).

PRINCIPALES ARTISTES AYANT CRÉÉ LES OUVRAGES D'AUBER

Belgique, époque des Croisades. — Partition inédite.
Total des représentations : 11.

III. *Le Séjour militaire*, op. comique en un acte, paroles de J.-N. Bouilly et Dupaty. Salle de la rue Feydeau, 27 février 1813.

Interprètes : Gavaudan (colonel baron de Saint-Eugène), Huet (capitaine d'Horicourt), Darancourt (lieutenant Desparmont), Baptiste (lieutenant Dorainval), Ponchard (sous-lieutenant Courville), Gonthier (sous-lieutenant Duvallon), Le Sage (Francisque, garçon d'auberge) ; Mmes Gavaudan, Joly Saint-Aubin (Mme d'Horicourt, un jockey), Belmont (Mme Fritz, aubergiste). Pièce militaire et carnavalesque.

Alsace, environs de Strasbourg, époque du premier Empire.

Quatre airs à couplets, un trio, deux ensembles, point de chœurs.

Joué de 1813 à 1819, 16 fois ; repris en 1826, 10 fois. Total des représentations : 26.

IV. *Le Testament et les Billets doux*, comédie mêlée de chants, en un acte, paroles de Planard. Salle de la rue Feydeau, 18 septembre 1819.

Interprètes : Vizentini (M. de Morinval), Lemonnier (Morinval, neveu), Huet (Gernance, ami de Morinval), Moreau (Adolphe Serrefort, procureur) ; Mme Duret (Mme Dorfeuil), Mlle Palar (Amélie, fille de M. de Morinval), Mlle Desbrosses (l'hôtesse).

Paris, époque de la Restauration.

Deux trios, un duettino, quatre ariettes à couplets ou en rondo, un ensemble final, point de chœurs.

Partition et livret également faibles. Pas de reprise. Total des représentations : 12.

V. *La Bergère châtelaine*, op. comique en trois actes, paroles de Planard. Salle de la rue Feydeau, 27 janvier 1820.

Interprètes : Huet (duc de Bretagne), Paul (comte de Montfort), Darancourt (le grand bailli), Vizentini (le bailli), Moreau (Robert), Mada (un écuyer) ; Mme Boulanger (Lucette, bergère), Mlle Desbrosses (la mère Berthe), Mlle Palar (Louise, filleule du bailli).

Bretagne, moyen âge.

Livret naïf ; plusieurs mélodies agréables, dont une ronde, popularisée par le vaudeville ; air du comte dont Rossini semble s'être souvenu dans un passage de *Guillaume Tell* ; ouverture avec imitation du tic-tac du moulin ; final du second acte redemandé.

Joué, de 1820 à 1824, 46 fois ; reprise en 1825, 5 fois, en 1828, 4 fois. Total des représentations : 55.

VI. *Emma ou la Promesse imprudente*, op. comique en trois actes, paroles de Planard. Salle de la rue Feydeau, 7 juillet 1821.

Interprètes : Chenard (Raymond, vieux fermier), Lemonnier et Dupont (Edmond et Charles, fils de Raymond), Paul (le baron), Vizentini (l'intendant) ; Mmes Paul (Mme Palmer, jeune veuve), Leclerc et Rigaud (Louise et Emma, pupilles de Raymond), Ponchard (Juliette, femme de chambre), Boulanger (Rose, servante de Raymond).

Allemagne, époque de la Restauration.

Livret assez intéressant, plein d'émotion et de sensibilité. Ouverture agréable ; rôles de la servante et du vieux père bien traités ; plusieurs mélodies bien venues, dont l'air final d'Emma.

Joué sans interruption, de 1821 à 1832, sans reprise ultérieure. Total des représentations : 181.

VII. *Leicester ou le Château de Kenilworth*, op. comique en trois actes, paroles de Scribe et Mélesville. Salle de la rue Feydeau, 25 janvier 1823.

Interprètes : Huet (Dudlay, comte de Leicester), Ponchard (sir Walter Raleigh), Darancourt (Hugues Robert), Desessart (intendant de Leicester) ; Mmes Lemonnier (Elisabeth, reine d'Angleterre), Pradher (Amy Robsart), Boulanger (Cycili, suivante d'Amy).

Écosse, XVIe siècle.

Livret tiré du roman de Walter Scott. Partition teintée de rossinisme et sans originalité.

Joué sans interruption, de 1823 à 1828, sans reprise ultérieure. Total des représentations : 60.

VIII. *La Neige ou le Nouvel Eginhard*, op. comique en quatre actes, paroles de Scribe et Germain Delavigne. Salle de la rue Feydeau, 8 octobre 1823.

Interprètes : Ponchard (comte de Linsberg), Huet (prince de Neubourg), Darancourt (grand-duc de Souabe), Duvernoy (marquis de Valborn), Vizentini (Wilhelm, jardinier), Granger (un valet) ; Mmes Pradher (Louise, fille du grand-duc), Rigaud (Mlle de Wedel, fille d'honneur de la princesse), Desbrosses (comtesse de Drakenbach).

Allemagne, Souabe, époque de la Restauration.

Livret agréable. Influence rossinienne, excessive dans les deux rôles de Ponchard et Mme Rigaud. Cinq trios, sur quinze numéros de la partition, tous bien scéniques ; grand final au second acte ; ronde du jardinier « Lorsque l'hiver » devenue populaire.

Joué sans interruption, de 1823 à 1831, 145 fois ; reprise en 1840-1841, 31 fois. Total des représentations : 176.

IX. *Vendôme en Espagne*, drame lyrique en un acte, paroles de Mennechet et Empis. Académie royale de musique (salle de la rue Le Peletier), 5 décembre 1823.

Interprètes : Nourrit père (Philippe V, roi d'Espagne), Derivis (duc de Vendôme), Adolphe Nourrit (Gaston, colonel français), Bonel (Alvar, général espagnol), Dabadie (Lopez), Prévost (officier espagnol); Mme Grassari (la reine), Mlle Jawureck (Inès, batelière).

Tolède, 1710. Pièce de circonstance, pour fêter le retour victorieux du duc d'Angoulême, après la guerre d'Espagne.

Musique écrite en collaboration avec Hérold. Chacun des compositeurs utilisa, plus tard, dans d'autres ouvrages certains morceaux de la partition. L'ouverture, écrite par Auber, devint celle de *Fra Diavolo*.

Total des représentations, sans reprise ultérieure : 7.

X. *Les trois Genres*, prologue en un acte, paroles de Scribe. Théâtre royal de l'Odéon, 27 avril 1824.

Interprètes : Bernard (M. de Verte-Allure), Grignon (Fernand) ; Mlle Florigny (Mme de Verte-Allure).

Paris, 1824.

Impromptu en forme de revue, pour inaugurer la nouvelle direction du théâtre, qui voulait exploiter, tout ensemble, la tragédie, la comédie et l'opéra-comique. Deux airs composés par Boieldieu, et un duo composé par Auber, formaient toute la partition. L'un des deux airs « La belle chose qu'un tournoi » devint « Ah ! quel plaisir d'être soldat ! » dans *la Dame blanche*, et le duo, très spirituellement traité, fut replacé, presque avec les mêmes paroles, dans *Fiorella*.

Total des représentations : 11.

XI. *Le Concert à la Cour ou la Débutante*, op. comique en un acte, paroles de Scribe et Mélesville. Salle de la rue Feydeau, 3 juin 1824.

Interprètes : Lemonnier (Frédéric, prince de Wurtemberg), Ponchard (Victor, peintre et musicien), Vizentini (Astucio, surintendant de la musique du prince) ; Mmes Rigaud (Adèle, prima donna), Boulanger (Carline, femme d'Astucio).

Stuttgart (Allemagne), époque de la Restauration.

Livret amusant et musique spirituelle. Les contemporains reconnurent dans le signor Astucio une caricature méritée, disait-on, du compositeur Paër. Grand air à vocalises, longtemps célèbre « Entendez-vous au loin l'archet de la folie », parodie du style italien alors à la mode. Couplets piquants et final bien traité.

Joué de 1824 à 1838 (sauf en 1837), 207 fois; deux reprises, 1842, 24 fois, et 1852-53, 15 fois. Total des représentations : 246.

XII. *Léocadie*, op. comique en trois actes, paroles de Scribe et Mélesville. Salle de la rue Feydeau, 4 novembre 1824.

Interprètes : Lafeuillade (Don Carlos, colonel), Lemonnier (Don Fernand d'Aveyro), Huet (Philippe de Leiras, sergent), Darancourt (Crespo, alcade); Mmes Pradher (Léocadie, sœur de Philippe), Rigaud (nièce de Crespo).

Portugal, fin du XVIIIe siècle.

Livret romanesque, un peu mélodramatique, mais assez émouvant. Musique agréable, sans originalité propre, de couleur plus espagnole que portugaise, avec quelques couplets aimables et trois fins d'actes bien construites.

Joué pendant huit années consécutives, sans reprise ultérieure. Total des représentations : 120.

XIII. *Le Maçon*, op. comique en trois actes, paroles de Scribe et Germain Delavigne. Salle de la rue Feydeau, 3 mai 1825.

Interprètes : Ponchard (Roger, maçon), Vizentini (Baptiste, serrurier), Lafeuillade (Léon de Mérinville, officier), Darancourt et Henry (Usbeck et Rica, esclaves turcs), Belnie (un garçon de noce); Mmes Pradher (Irma, jeune grecque), Rigaud (Henriette, jeune parisienne), Boulanger (Mme Bertrand), Mlle Colon (Zobéide, compagne d'Irma).

Paris, époque de la Restauration.

Livret et partition également réussis, situations variées, caractères bien tracés musicalement. Ronde célèbre « A l'ouvrage ». Succès continu et universel.

Joué de 1825 à 1834 sans interruption, 132 fois; de 1844 à 1870 (sauf en 1864), 304 fois; de 1880 à 1887 (sauf en 1886), 71 fois; de 1893 à 1896 (sauf en 1895), 18 fois. Total des représentations : 525.

XIV. *Le Timide ou le Nouveau séducteur*, op. comique en un acte, paroles de Scribe et Xavier (Saintine). Salle de la rue Feydeau, 30 mai 1826.

Interprètes : Ponchard (colonel Saint-Ernest), Huet (M. de Sauvré); Mme Lemonnier (Valmont, rôle travesti), Mme Ponchard (Mme d'Hérancy), Mlle Colon (Amélie, sœur de Mme d'Hérancy), Mme Boulanger (Adrienne, femme de chambre).

Un château en province, époque de la Restauration.

Livret et partition également médiocres. Total des représentations : 14.

XV. *Fiorella*, op. comique en trois actes, paroles de Scribe. Salle de la rue Feydeau, 28 novembre 1826.

Interprètes : Lafeuillade (Rodolphe, officier français), Lemonnier (Albert, seigneur napolitain), Valère (Pietro, lazarone), Féréol (Arpaya); Mmes Pradher (Fiorella), Boulanger (Zerbine, caméristе).

Rome, XVIIIe siècle.

Duo spirituel entre le lazarone et la caméristе. Bonne moyenne de livret et de partition.

Joué sans interruption de 1826 à 1831, 92 fois, et, dans l'unique reprise de 1848, 16 fois. Total des représentations : 118.

XVI. *La Muette de Portici*, opéra en cinq actes, paroles de Scribe et Germain Delavigne. Salle de la rue Le Peletier, 29 février 1828.

Interprètes : A. Nourrit (Masaniello), Alexis Dupont (Alphonse, fils du vice-roi), Dabadie, Prévôt, Pouilley (Pietro, Borella, Moreno, compagnons de Masaniello), Massol (Lorenzo, confident d'Alphonse), Ferdinand Prévôt (Selva, officier du vice-roi); Mme Cinti-Damoreau (Elvire, fiancée d'Alphonse), Mlle Lorotte (dame de la suite d'Elvire), Mlle Noblet (Fenella, sœur de Masaniello, rôle mimé).

Naples et Portici, 1647.

Un des premiers livrets qui aient renouvelé le répertoire de l'Opéra en empruntant son sujet à l'histoire moderne. Musique remarquable par l'abondance mélodique, le mouvement des ensembles, l'entrain des danses, la puissance et la variété de l'élément choral. Morceaux célèbres : ouverture ; Acte II, barcarolle « Amis, la matinée est belle », et duo « Amour sacré de la patrie » ; Acte III, scène du marché, prière ; Acte IV, air du Sommeil, marche guerrière et triomphale ; Acte V, barcarolle « Voyez du haut de ces rivages ».

Joué de 1828 à 1871, sauf en 52-53, 56-57, 59-62 ; la dernière soirée remonte à 1882. Total des représentations : 505.

XVII. *La Fiancée*, op. comique en trois actes, paroles de Scribe. Salle de la rue Feydeau, 10 janvier 1829.

Interprètes : Chollet (Frédéric, comte de Lowenstein, colonel), Tilly (Fritz, marchand tapissier), Lemonnier (baron de Saldorf) ; Mmes Pradher (Henriette, ouvrière modiste), Lemonnier (Mme Charlotte, maîtresse modiste).

Vienne (Autriche), époque de la Restauration.

Agréable livret, dont la donnée est fournie par les *Contes de l'Atelier*, de Michel Masson et Raymond Brucker. Plusieurs mélodies bien venues, ballade d'Henriette, couplets de Charlotte, air et tyro

lienne de Fritz, duo « Entendez-vous ? c'est le tambour », trio du second acte, final des deux premiers actes, et canon à trois voix « Où trouver le bonheur ? ».

Joué 93 fois la première année, et de 1829 à 1839, sans interruption, 212 fois ; deux reprises, en 1847-49, 44 fois, et en 1858, 17 fois. Total des représentations, 273.

XVIII. *Fra Diavolo ou l'Hôtellerie de Terracine*, op. comique en trois actes, paroles de Scribe. Salle Ventadour, 28 janvier 1830.

Interprètes : Chollet (Fra Diavolo), Féréol (lord Kokburg), Moreau-Sainti (Lorenzo, brigadier), Henri (Matteo, hôtelier), Fargueil et Belnie (Giaconio et Beppo, compagnons de Fra Diavolo) ; Mlle Prévost (Zerline, fille de Matteo), Mme Boulanger (Paméla, femme de lord Kokburg).

Terracine, royaume de Naples, époque de la Restauration.

Livret et partition également réussis. Succès durable et universel. Morceaux principaux : ouverture ; Acte premier, introduction, couplets syllabiques de l'Anglais, ballade de Zerline « Voyez sur cette roche », quintette et trio avec la barcarolle « Le gondolier fidèle » ; Acte II, trio avec la sérénade de Fra Diavolo « Agnès la jouvencelle », final ; Acte III, air de Fra Diavolo « Je vois marcher sous ma bannière », chœur de Pâques fleuries. Traduit en italien et en allemand, avec récitatifs ajoutés par l'auteur.

Resté au répertoire de l'Opéra-Comique jusqu'en 1907, sauf pendant les années 1841-43, 1853-57, 1868-69, 1873, 1875, 1892-93, 1895-98, 1901-03, 1905-06. Total des représentations : 909.

XIX. *Le Dieu et la Bayadère*, opéra en deux actes, paroles de Scribe. Salle de la rue Le Peletier, 13 octobre 1830.

Interprètes : Nourrit (Brahma, sous les traits d'un inconnu), Levasseur (Olifour, juge), Alexis (le tchop-dar), Ferdinand Prévôt (le chef des gardes), Pouilley (le chef des esclaves), Trévaux (un eunuque) ; Mme Cinti-Damoreau (Ninka, bayadère) ; Mlles Noblet et Taglioni (Fatmé et Zoloé, bayadères, rôles mimés et dansés).

Inde, région de Kachemyr, époque primitive.

Opéra-ballet, œuvre de demi-caractère, pleine de grâce pour le chant, et d'entrain pour la danse. Morceaux connus : couplets d'Olifour « Sois ma bayadère », et nocturne à deux voix « Aux bords heureux du Gange ».

Joué sans interruption de 1830 à 1847, sauf en 1839, 136 fois ; reprise en 1866, 10 fois. Total des représentations : 146.

XX. *Le Philtre*, opéra en deux actes, paroles de Scribe. Salle de la rue Le Peletier, 20 juin 1831.



A. PONCHARD
(*Le Maçon, la Neige, le Timide*).



A. NOURRIT
(*Le Dieu et la Bayadère, Gustave III, la Muette de Portici, le Philtre, le Serment, Vendôme en Espagne.*)



J.-B. CHOLLET
(*Les Chaperons blancs, la Fiancée, Fra Diavolo*).



H.-B. DABADIE
(*Gustave III, la Muette de Portici, le Philtre, le Serment, Vendôme en Espagne*).



L. FÉRÉOL
(*Fiorella, Fra Diavolo, la Marquise de Brinvilliers*).

PRINCIPAUX ARTISTES AYANT CRÉÉ LES OUVRAGES D'AUBER

Interprètes : Nourrit (Guillaume, garçon de ferme), Dabadie (Jolicœur, sergent), Levasseur (docteur Fontanarose, charlatan), Élie (valet du charlatan); Mlle Dorus et Mme Damoreau (Thérézine, jeune fermière), Mlle Jawurek (Jeannette, blanchisseuse).

Mauléon, XVIIIe siècle.

Livret agréable qu'a repris depuis Donizetti pour l'*Elisire d'amore*. Partition aimable et spirituelle que l'Opéra-Comique aurait dû adjoindre à son répertoire. Morceaux à citer : couplets militaires de Jolicœur : « Je suis sergent », rondo-boniment du charlatan, air de Guillaume « Philtre divin », grand air de Thérézine « La coquetterie fait mon bonheur », ouverture et final du premier acte.

Joué sans interruption de 1831 à 1849, 184 fois ; deux reprises, de 1852 à 1859, 46 fois, et de 1861 à 1862, 13 fois. Total des représentations : 243.

XXI. *La Marquise de Brinvilliers*, drame lyrique en trois actes, paroles de Scribe et Castil-Blaze. Salle Ventadour, 31 octobre 1831.

Interprètes : Moreau Sainti (Arthur de Saint-Brice), Boulard (M. de Vernilhac, fermier général), Féréol (Galifard, intendant de la marquise), Alfred (M. de Coulange), Louvet (le premier du Roi), Charles (valet de Vernillac), Duchenet (domestique de la marquise); Mlle Prévost (la marquise de Brinvilliers), Mme Pradher (Hortense de Montmélian, femme de Vernillac), Mme Boulanger (Madelon, sœur de lait d'Hortense).

Versailles, 1675.

Musique due à la collaboration de neuf compositeurs, Auber, Batton, Berton, Blangini, Boieldieu, Carafa, Cherubini, Herold, Paër. La part d'Auber se bornait à un duo, d'ailleurs remarquable, au troisième acte.

Joué d'abord en deux ans, 32 fois ; reprise en 1836, 11 fois. Total des représentations : 43.

XXII. *Le Serment ou les Faux monnayeurs*, opéra en trois actes, paroles de Scribe et Mazères. Salle de la rue Le Peletier, 1er octobre 1832.

Interprètes : Nourrit (Edmond, jeune fermier, puis colonel), Dabadie (le capitaine Jean, chef des faux monnayeurs), Dérivis fils et Levasseur (maître Andiol, aubergiste), Ferdinand Prévôt (brigadier de gendarmerie), Trévaux (un officier); Mme Damoreau (Marie, fille d'Andiol).

Toulon, 1800.

Livret assez ingénieux, musique habile, mais sans inspiration. A citer l'ouverture, l'air d'Edmond : « En avant conscrit », l'air

d'Andiol : « Le bel état que celui d'aubergiste » et surtout le grand air à vocalises de Marie « Dès l'enfance », qui longtemps a servi aux concours de chant du Conservatoire.

Joué de 1832 à 1849, sans interruption, mais sans le troisième acte le plus souvent. Total des représentations : 102.

XXIII. *Gustave III ou le Bal masqué*, opéra historique en cinq actes, paroles de Scribe. Salle de la rue Le Peletier, 27 février 1833.

Interprètes : Nourrit (Gustave III, roi de Suède), Levasseur (comte d'Ankaström), Dabadie (de Horn), Alexis Dupont (Warting), Massol (Christian, matelot), Trévaux (un chambellan), Ferdinand Prévôt (ministre de la Justice), Wartel (ministre de la Guerre), Hens (un domestique) ; Mlle Falcon (Amélie, femme d'Ankaström), Mme Dabadie (Arvedson, devineresse), Mlle Dorus (Oscar, page).

Suède, 1792.

Livret assez intéressant pour avoir été remis en musique par Verdi dans *Il Ballo in maschera*. Partition inégale dont on peut citer l'ouverture, le chœur des matelots, la scène chez la sorcière et surtout la scène du bal qui termine l'œuvre avec son galop qui fut longtemps populaire.

Joué de 1833 à 1853, sauf quelques interruptions. Total des représentations : 168.

XXIV. *Lestocq ou l'Intrigue et l'Amour*, op. comique en quatre actes, paroles de Scribe. Salle des Nouveautés (place de la Bourse), 24 mai 1834.

Interprètes : Thénard (Lestocq, médecin français), Révial (Dimitri Lapoukine, officier russe), Henri (Golofkin, ministre de la police), Deslandes (Strolof, serf de Golofkin), Genot (Samoïef, officier), Louvet (Voref, aide de camp de Golofkin) ; Mme Pradher (Elisabeth, fille de Pierre le Grand), Mlle Peignat (Eudoxie, femme de Golofkin), Mlle Massy (Catherine, serve de Golofkin).

Russie, 1741.

Livret diffus et invraisemblable ; musique plus travaillée qu'inspirée. Bons ensembles et charmante ouverture.

Joué en deux ans, 82 fois ; reprise en 1840, 10 fois. Total des représentations : 92.

XXV. *Le Cheval de bronze*, opéra féerique en trois actes, paroles de Scribe. Salle de la place de la Bourse, 23 mars 1835.

Interprètes : Féréol (Tsing-Sing, vieux mandarin), Révial (prince Yang, fils de l'empereur de Chine), Inchindi (Tchin-Kao, fermier), Thénard (Yanko) ; Mme Pradher (Péki, fille de Tchin-Kao), Mme Pon-

chard (Tao-Jin, femme de Tsing-Sing), Mme Casimir (Stella), Mlle Fargueil (Lo Mangli).

Chine, époque ancienne.

Livret amusant, partition charmante, dont presque tous les airs seraient à citer, notamment la ballade de Péki « Là-bas sur ce rocher sauvage », la chanson de Lo Mangli « Tranquillement il se promène », et dont les ensembles sont remarquables, surtout ceux du premier acte et le final du second, sans oublier le duo spirituel « En croirai-je mes yeux ».

Joué la première année 84 fois, et la seconde 22. Total des représentations : 106. (Repris à l'Opéra, voir XLIV.)

XXVI. *Actéon*, op. comique en un acte, paroles de Scribe. Salle de la place de la Bourse, 23 janvier 1836.

Interprètes : Inchindi (le prince Aldobrandi), Révial (le comte Leoni); Mme Damoreau-Cinti (Lucrezia, princesse Aldobrandi), Mlle Camoin (Angèle, sœur du prince), Mme Pradher (Stefano, sigisbée de la princesse).

Sicile, XVIIIe siècle.

Agréable lever de rideau primitivement destiné à l'Opéra et écrit pour la voix agile de Mme Damoreau. L'air à vocalises « Nina, jolie et sage » peut passer pour un modèle du genre, et l'on peut citer encore un remarquable quatuor syllabique.

Joué sans interruption de 1836 à 1838, 37 fois; reprises en 1847, 26 fois, et en 1852, 29 fois. Total des représentations : 92.

XXVII. *Les Chaperons blancs*, op. comique en trois actes, paroles de Scribe. Salle de la place de la Bourse, 9 avril 1836.

Interpretes : Chollet (Louis, comte de Flandre), Henri (Gilbert, grand écuyer), Ricquier (Vanderblas, droguiste), Thénard (Gauthier, apprenti), Génot (un seigneur), Deslandes (Berghem), Victor (Arnoult, soldat), Léon (Pettersen, garçon armurier); Mlle Prévost (Marguerite), Mlle Mousel (Ursule, femme de Vanderblas).

Gand, 1383.

Livret absurde que nulle musique ne pouvait sauver. Partition dont le premier acte entier est des plus remarquables. A signaler encore l'ouverture et au troisieme la chanson de Gautier « Moi je connais une maitresse », l'ensemble de la conjuration et la scene finale.

Insuccès complet et immérité. Total des représentations : 12.

XXVIII. *L'Ambassadrice*, op. comique en trois actes, paroles de Scribe. Salle de la place de la Bourse, 21 décembre 1836

Interprètes : Moreau-Sainti (duc de Valberg), Couderc (Bénédict, comédien), Roy (Fortunatus, impresario) ; Mme Damoreau (Henriette, prima donna), Mlle Jenny-Colon (Charlotte, actrice), Mme Boulanger (Mme Barneck, tante d'Henriette), Mlle Mousel (comtesse Augusta de Fierschemberg, tante du duc).

Munich et Berlin, époque de la Restauration.

Livret ingénieux et agréable, partition écrite pour Mme Damoreau, et riche en vocalises, comme il convient à une prima donna. Morceaux à citer : complainte d'Henriette « Il était un vieux bonhomme », son grand air « J'aurai des titres », sa leçon de chant au second acte, avec les couplets du « sultan Misapouf », ses deux duos avec Bénédict, l'air bouffe de Fortunatus « Che gusto ! que mon sort est beau ! » les couplets de Charlotte « Il est, dit-on, un beau jeune homme ». Ensembles excellents, et point de chœurs.

Joué de 1836 à 1860, sans interruption, 361 fois ; reprises en 1865-68, 42 fois, et en 1873, 14 fois. Total des représentations : 417.

XXIX. *Le Domino noir*, op. comique en trois actes, paroles de Scribe. Salle de la place de la Bourse, 2 décembre 1837.

Interprètes : Couderc (Horace), Moreau-Sainti (Juliano), Grignon (lord Elfort), Roy (Gil Perez) ; Mme Damoreau (Angèle), Mlle Berthaut (Brigitte), Mme Boulanger (Jacinthe), Mlle Olivier (Ursule), Mme Roy (Gertrude, la tourière).

Espagne, époque de la Restauration.

Pièce célèbre où, par la légèreté, l'élégance et l'esprit, le livret et la musique s'accordent pour réaliser un chef-d'œuvre en son genre, un des types les plus réussis de l'opéra comique. Presque tous les morceaux sont à citer, comme devenus populaires : l'ouverture, la romance d'Angèle « Le trouble et la frayeur », ses couplets « Qui je suis ? une fée, un bon ange », son dialogue avec Juliano « D'où venez-vous ma chère », l'aragonaise « La belle Inès fait florès », le grand air « Ah ! quelle nuit », la scène du souper au premier acte et celle du couvent, au troisième.

Joué depuis 1836 jusqu'à l'heure actuelle, sauf pendant les années 1858, 1877-79, 1892-93, 1899-1900, 1908-09. Total des représentations : 1209.

XXX. *Le Lac des Fées*, opéra en cinq actes, paroles de Scribe et Mélesville. Salle de la rue Le Peletier, 1er avril 1839.

Interprètes : Duprez (Albert, étudiant), Levasseur (Rodolphe de Cronembourg), Wartel (Issachar, marchand juif), Ferdinand Pré-

vòt et Alexis Dupont (Fritz et Conrad, étudiants), Molinier (Pikler, truand) : Mme Stoltz (Marguerite, aubergiste), Mlle Nau (Zeïla, jeune fée), Mlle Elian Barthélémy (Edda et un jeune pâtre).

Allemagne, région du Harz, 1500.

Sujet légendaire et féerique, traité par le musicien avec une certaine grâce poétique et un certain souffle dramatique. A citer l'ouverture, la cavatine d'Albert « Gentille fée », la scène des fées, l'air de Zeïla « Mes sœurs, attendez-moi », et sa complainte « C'en est donc fait », le grand air de Rodolphe « Avec adresse », le chœur des étudiants « Vive la jeunesse », la fête des Rois avec son chant de Noël et ses danses, la scène de la folie d'Albert au quatrième acte et le gracieux chœur des fées.

Le succès a été surtout grand en Allemagne, où la pièce s'est toujours maintenue au répertoire. Joué à Paris, sans reprise. Total des représentations : 30.

XXXI. *Zanetta ou jouer avec le feu*, op. comique en trois actes, paroles de Scribe et Saint-Georges. Deuxième salle Favart. 18 mai 1840.

Interprètes : Couderc (Rodolphe de Montemart), Mocker (Charles VI, roi des Deux-Siciles), Grignon (le baron Mathanasius de Warendorf, médecin et conseiller de l'Electeur de Bavière), Sainte-Foy et Emon (Dionigi et Ruggieri, seigneurs de la cour), Haussard (Tschircosshire, heiduque du baron) : Mme Damoreau (Zanetta, jardinière), Mlle Rossi (Nisida, princesse de Tarente).

Palerme (Sicile), 1740-44.

Livret impossible : musique où les vocalises abondent, où surtout le rythme de valse est prodigué, notamment dans les finales du premier et du troisième acte. A citer : la ballade « Sur les rivages de Catane », les trois duos, tous assez expressifs, et la charmante ouverture.

Pas de reprise. Total des représentations : 35.

XXXII. *Les Diamants de la Couronne*, op. comique en trois actes, paroles de Scribe et Saint-Georges. Deuxième salle Favart, 6 mars 1841.

Interprètes : Ricquier (comte de Campo Mayor, ministre de la police), Couderc (Don Henrique de Sandoval, neveu du comte), Henri (Rebolledo, chef des faux-monnayeurs), Mocker (don Sébastien d'Aveyro), Palianti et Sainte-Foy (Barbarigo et Mugnoz, faux-monnayeurs) ; Mme Anna Thillon (reine de Portugal, sous le nom de la Catarina), Mlle Darcier (Diana, fille du comte).

Coïmbre et Lisbonne (Portugal), 1777.

Pièce invraisemblable, sauvée par l'habileté du librettiste et l'abondance mélodique du compositeur. Acte I, air de Catarina « Oui, c'est moi », ballade « Le beau Pédrillo », duo dit « du chocolat » avec don Henrique ; Acte II, boléro à deux voix de femme « Dans le défilé des montagnes », et grand air avec variations « Ah ! je vais briser ma chaîne » ; Acte III, cavatine « A toi, j'ai recours ». A citer, comme particulièrement remarquables, le chœur « Amis dans ce manoir », le quintette du troisième acte, et surtout les finales des deux premiers.

Joué de 1841 à 1849 (sauf en 1844) 186 fois; de 1855 à 1864 (sauf en 1858), 82 fois; de 1877 à 1887 (sauf en 1885), 111 fois. Total des représentations : 379.

XXXIII. *Le Duc d'Olonne*, op. comique en trois actes, paroles de Scribe et Saintine. Deuxième salle Favart, 4 février 1842.

Interprètes : Mocker (Gaspard de Saavedra, duc d'Olonne), Roger (chevalier de Villardouin), Henri (Mugnoz, intendant du duc), Daudé (Ripallo, officier espagnol), Grignon (La Rose, soldat français), Victor (alcade major), Palianti (alcade du palais) ; Mme Anna Thillon (Bianca de Molina), Mlle Révilly (Marijuito, femme de Mugnoz), Mme Blanchard (sœur Angélique).

Espagne, province d'Aragon, 1710.

Livret romanesque et médiocre ; partition plutôt faible et sans personnalité, où l'on ne trouve à rappeler que le contraste des chants de moines et de soldats, la sérénade du ténor et du baryton, aboutissant à un quatuor, et le grand finale du second acte.

Pas de reprise. Total des représentations : 45.

XXXIV. *La Part du Diable*, opéra comique en trois actes, paroles de Scribe. Deuxième salle Favart, 16 janvier 1843.

Interprètes : Roger (Rafael d'Estuniga), Ricquier (Gil Vargas, son précepteur) ; Grard (Ferdinand VI, roi d'Espagne), Victor (fray Antonio, inquisiteur) ; Mme Rossi-Caccia (Carlo Broschi, rôle travesti), Mme Anne Thillon (Casilda, sa sœur), Mlle Révilly (Marie-Thérèse de Portugal, femme du roi d'Espagne).

Espagne, environs de Madrid, et Aranjuez, vers 1750.

Livret agréable et ingénieux. Partition où les tendances italiennes se remarquent encore avec l'air de Carlo Broschi « Le singulier récit » avec le duetto « Amitié, constance et courage », mais où la personnalité du compositeur se montre avec le premier air de Rafael « C'est elle qui chaque jour », avec la naïve romance de Casilda « Oui, devant moi », avec la gracieuse cavatine de Rafaël « Gentil lutin », avec la joyeuse canzonette de Carlo Broschi



CH. BATTAILLE
(*La Fiancée du Roi de Garbe, Marco Spada*).



J.-B. FAURE
(*Jenny Bell, Manon Lescaut*)



G. ROGER
(*La Barcarolle, le Duc d'Olonne, l'Enfant prodigue, Haydée, La Part du Diable, la Sirène*).



V. CAPOUL
(*Le Premier jour de Bonheur, Rêve d'Amour*).



SAINTE-FOY
(*Les diamants de la couronne, La Fiancée du Roi de Garbe, Jenny Bell, Le Premier jour de Bonheur, Rêve d'Amour, Zanetta*).

PRINCIPAUX ARTISTES AYANT CRÉÉ LES OUVRAGES D'AUBER

« Qu'avez-vous, comtesse ? » avec les couplets de Rafaël « O philosophe », la cavatine de Carlo « Reviens, ma noble protectrice », et par-dessus tout, avec l'exquise romance de Carlo « Ferme ta paupière ». La pièce s'est maintenue au répertoire des scènes allemandes sous le double titre de *Carlo Broschi*, ou de *Teufel's Antheil*.

Joué de 1843 à 1851, sans interruption, 179 fois ; reprises de 1858 à 1861, 63 fois, et en 1868, 21 fois. Total des représentations : 263.

XXXV. *La Sirène*, op. comique en trois actes, paroles de Scribe. Deuxième salle Favart, 26 mars 1844.

Interprètes : Roger (Scopetto, brigand), Audran (le capitaine Scipion), Ricquier (le duc de Popoli), Henri (Bolbaya, impresario), Duvernoy (Pecchione, compagnon de Scopetto); Mlle Lavoye (Zerbina), Mlle Prévost (Mathea, servante).

Italie, les Abruzzes, époque de la Restauration.

Livret invraisemblable, bien qu'adroitement construit ; partition où les vocalises tiennent une place prépondérante, notamment dans les finales des deuxième et troisième actes. Il faut citer le quatuor : « O bonheur qui m'arrive », les couplets de la sirène « Prends garde, montagnarde », un trio avec sa romance « De nos jeunes années », le chœur « Les chagrins, arrière ! » et surtout la mélodie chantée par Scopetto « O Dieu des flibustiers », qui traverse tout l'ouvrage où elle est présentée tour à tour en solo, en trio et en duo.

Joué de 1844 à 1852, 132 fois ; reprise, de 1861 à 1864, 21 fois, et en 1887, 11 fois. Total des représentations : 164.

XXXVI. *La Barcarolle ou l'Amour et la Musique*, op. comique en trois actes, paroles de Scribe. Deuxième salle Favart, 22 avril 1845.

Interprètes : Roger (Fabio, musicien), Chaix (marquis de Felino), Hermann-Léon (Cafarini, organiste), Gassier (comte de Fiesque) ; Mlle Révilly (Clélia, fille du marquis), Mlle Octavie Delille (Gina, nièce de Cafarini, couturière).

Italie, Parme, époque de la Restauration.

Pièce injustement tombée, car le livret n'est pas ennuyeux, et la musique contient des pages bien venues, comme la tarentelle, le chœur « Le maestro Cafarini », l'air de Gina « Personne en ces lieux », le quintette et le final du second acte ; la barcarolle « O toi dont l'œil rayonne », sert de *leit motiv*, présentée sous les formes les plus variées, tour à tour, suivant les actes, solo, duo, quintette

et sextuor. Sur les seize numéros de la partition, huit sont des duos dont six pour voix d'hommes, et deux pour deux basses, particulièrement réussis entre le marquis et Cafarini.

Pas de reprise. Total des représentations : 27.

XXXVII. *Haydée ou le Secret*, op. comique en trois actes, paroles de Scribe. Deuxième salle Favart, 28 décembre 1847.

Interprètes : Roger (Lorédan), Hermann-Léon (Malipieri), Audran (Andrea Donato), Ricquier (Domenico) ; Mlle Lavoye (Haydée), Mlle Grimm (Rafaela).

Zara (Dalmatie). En mer, Venise, 1500.

Sujet tiré d'une nouvelle russe, traduite par Mérimée, *Six et quatre*. Livret intéressant, partition très mélodique, où presque tous les morceaux ont obtenu un succès de popularité : la chanson à deux voix « C'est la fête au Lido », les couplets de Malipieri « A la voix séduisante », et son air « Me voici, général », l'air de Rafaela « Unis par la naissance », la barcarolle d'Andrea « Glisse, glisse, ô ma gondole », et tout le rôle de Lorédan, avec ses couplets du premier acte « Il dit qu'à sa noble patrie », ceux du second « C'est la corvette », l'air du troisième « Je suis dans son palais », et la grande scène du somnambulisme « Ah ! que Venise est belle ! » où le chant atteint un haut degré de puissance expressive et dramatique.

Joué de 1847 à 1850, 100 fois ; de 1863 à 1872 sans interruptions, 271 fois ; de 1874 à 1879, 62 fois ; de 1882 à 1887, 40 fois ; de 1890 à 1894, 26 fois. Total des représentations : 499.

XXXVIII. *L'Enfant prodigue*, opéra en cinq actes, paroles de Scribe. Salle de la rue Le Peletier, 6 décembre 1850.

Interprètes : Massol (Ruben), Roger (Azaël), Obin (Bocchoris), Fleury (Aménophis), Kœnig, Guignot, Ferdinand Prévôt (Canope, Manethon, Sethos, prêtres égyptiens), Molinier (Nemrod) ; Mlle Dameron (Jephtèle), Mme Laborde (Nefté), Mlle Petit-Brière (un jeune chamelier), Mlle Plunkett (Léa, rôle dansé).

En Egypte, vallée de Gessen et Memphis, temps bibliques.

Livret sans action dramatique, mais bien tracé pour le musicien qui, dans le domaine de l'opéra, ne s'est jamais élevé plus haut. Les chœurs de prêtres, les fêtes du bœuf Apis, la chanson du chamelier, la marche de la caravane, les romances de Jephtèle, le grand finale du troisième acte méritent d'être rappelés. Admirablement dessinée, la figure du patriarche Ruben domine l'œuvre, avec son air du premier acte « Toi qui versas la lumière », et celui du second « Il est un enfant d'Israël », avec ses récits d'une sim-

plicité toute biblique : la scène finale du pardon atteint même à la véritable grandeur.

Pas de reprise. Total des représentations : 44.

XXXIX. *Zerline ou la Corbeille d'oranges*, opéra en deux actes, paroles de Scribe. Salle de la rue Le Peletier, 16 mai 1851.

Interprètes : Merly (prince de Roccanera), Lyons (marquis de Buttura), Aimès (Rodolphe); Mlle Alboni (Zerline), Mlle Dameron (princesse de Roccanera), Mlle Nau (Gemma).

Palerme (Sicile), époque de la Restauration.

Pièce sans grand intérêt, dont le défaut est d'avoir été écrite spécialement pour sa principale interprète, l'Alboni, et de contenir nombre de morceaux de facture ou de pure virtuosité. Il faut en excepter seulement le duo de Zerline et de Roccanera, où se trouve une exquise mélodie : « Souviens-toi de nos beaux jours ».

Pas de reprise. Total des représentations : 14.

XL. *Marco Spada*, op. comique en trois actes, paroles de Scribe et Germain Delavigne. Deuxième salle Favart, 21 décembre 1852.

Interprètes : Battaille (baron de Torrida, — Marco Spada), Boulo (Federici, son neveu), Couderc (comte Pepinelli), Nathan et Lejeune (Gerorio et Gianetti, bandits); Mlle Caroline Duprez (Angela, fille de Marco Spada), Mlle Favel (marquise Sanpietri, nièce du gouverneur).

Rome et campagne romaine, époque de la Restauration.

Pièce à brigands, moins heureuse que *Fra Diavolo* et *la Sirène*, dont la scène finale reproduisait un tableau célèbre d'Horace Vernet, la *Confession du bandit*. Musique plus habile qu'inspirée. A noter : Acte premier, couplets de la marquise : « Vous pouvez soupirer »; Acte II, une déclaration d'amour en quatre langues : russe, anglaise, italienne, française, grand et mouvementé final; Acte III, chanson d'Angela « Fille de la montagne », et scène finale noblement pathétique. (Voir no XLIII).

Joué de 1852 à 1854, sans reprise ultérieure. Total des représentations : 78.

XLI. *Jenny Bell*, op. comique en trois actes, paroles de Scribe. Deuxième salle Favart, 2 juin 1855.

Interprètes : Faure (duc de Greenwich), Ricquier-Delaunay (lord Mortimer, son fils), Couderc (George Leslie), Sainte-Foy (Dodson, orfèvre); Mlle Caroline Duprez (Jenny Bell), Mlle Boulart (Henriette, sa suivante).

Londres, XVIIIe siècle.

Livret qui peut, à certains égards, passer pour un succédané de celui de l'*Ambassadrice*, avec une musique moins réussie. Peu de chose à citer, hors la complainte de Jenny « Dans la rue, à peine éclairée », les couplets syllabiques de l'orfèvre, la romance pour ténor sur le chœur du *God save the King*, et les variations pour soprano sur l'air de *Rule Britannia*.

Pas de reprise. Total des représentations : 36.

XLII. *Manon Lescaut*, op. comique en trois actes, paroles de Scribe. Deuxième salle Favart, 23 février 1856.

Interprètes : Puget (des Grieux), Faure (marquis d'Hérigny), Beckers (Lescaut), Jourdan (Gervais), Lemaire (Durozeau, commissaire), Duvernoy (un sergent), Nathan (M. Renaud, inspecteur des détenus) ; Mme Marie Cabel (Manon), Mlle Lemercier (Marguerite, ouvrière), Mme Félix (Mme Bancelin, cabaretière), Mlle Belia (Zaby, esclave nègre).

Paris, Nouvelle-Orléans, XVIIIe siècle.

Sujet parisianisé, et réduit aux proportions d'une comédie avec ariettes. L'une d'elles a sauvé la pièce de l'oubli, c'est « la Belle Bourbonnaise », ou chanson dite de « l'Eclat de rire », qui demeure un modèle de vocalises spirituelles et joyeuses. La perle de la partition est la « Mort de Manon », page unique dans l'œuvre d'Auber par sa simple grandeur et sa réelle émotion.

Pas de reprise. Total des représentations : 63.

XLIII. *Marco Spada ou la Fille du Bandit*, ballet en trois actes. Livret et chorégraphie de Mazilier. Salle de la rue Le Peletier, 1er avril 1857.

Interprètes : Segarelli (Marco Spada), Mérante (le comte Pepinelli, capitaine de dragons), Lenfant (le prince Osorio, gouverneur de Rome), Federici (son neveu), Coralli (Geronio, bandit romain), Garnier-Bertier (Fra Borromeo, trésorier de couvent) ; Mmes Rosati (Angela, fille de Marco Spada), Ferraris (la marchesa Sampietri, nièce du prince Osorio).

C'est l'opéra comique de ce nom, transformé en action chorégraphique, avec adjonction de fragments empruntés à *Fra Diavolo* et à *Zerline*. Joué trois années sans reprise ultérieure. Total des représentations : 27.

XLIV. *Le Cheval de bronze*, opéra féerique en trois actes, paroles de Scribe. Salle de la rue Le Peletier, 21 septembre 1857.

Interprètes : Marié (Tsing-Sing), Sapin (Yang), Obin (Tchin-Kao), Boulo (Yanko) ; Mlle Marie Dussy (Péki), Mlle Moreau-Sainti

Tao-jin), Mlle Delisle (Stella), Mlle Dameron (Lo Mangli), Mme Ferraris (Mirra, rôle dansé).

C'est l'opéra comique de ce nom, transformé en opéra avec l'adjonction de récitatifs et quelques modifications ou additions, notamment dans l'orchestre et dans la partie chorégraphique.

Pas de reprise. Total des représentations : 20.

XLV. *La Circassienne*, op. comique en trois actes, paroles de Scribe. Deuxième salle Favart, 2 février 1861.

Interprètes : Montaubry (Alexis Zouboff, officier), Barielle (prince Orsakoff, général), Duvernoy (Sollikoff, capitaine), Couderc (Lanskoï, peintre), Ambroise (Perod, brigadier), Troy (Aboul-Kazim, chef circassien), Davoust (Irak, un de ses officiers), Laget (Boudour, eunuque) ; Mlle Monrose (Olga, pupille du général), Mlles Prost et Bousquet (Zoloé et Neïla, femmes d'Aboul Kasim).

Caucase et Moscou, XIXe siècle.

Livret d'où Suppé a tiré plus tard sa fameuse *Fatinitza*, sujet scabreux, puisqu'il montre un jeune officier sous le costume féminin, et l'expose à tous les dangers de son sexe apparent. Musique agréable surtout au second acte qui se passe dans le harem. A citer au premier acte, le chœur des officiers : « Bravo, bravo », et, au troisième, les spirituels couplets de Lanskoï « Il aime trop ».

Pas de reprise. Total des représentations : 49.

XLVI. *La Fiancée du Roi de Garbe*, op. comique en trois actes, paroles de Scribe et Saint-Georges. Deuxième salle Favart, 11 janvier 1864.

Interprètes : Prilleux (roi de Garbe), Achard (don Alvar, son neveu), Sainte-Foy (Truxillo, son échanson), Davoust (le soudan d'Egypte), Battaille (Kouli-Rouka, corsaire malais), Duvernoy (Hatchi-Bounan, iman), Nathan (Ali-Caphar, anachorete) ; Mlle Cico (Figarina, barbière du Roi), Mlle Tual (Alaciel, fille du soudan), Mlle Decroix (Zaïda, confidente d'Alaciel), Mmes Bélia et Colas (pages du Roi).

Royaume de Garbe. Epoque et lieu de fantaisie.

Dernier produit de la collaboration Scribe-Auber, terminé, après la mort du premier, par Saint-Georges. Livret traité par les auteurs et le musicien, en manière d'opérette, sauf dans le quatrième tableau, scène du corsaire qui a le caractère dramatique d'un final d'opéra. A citer : au premier tableau, la romance d'Alvar « Tout bas je puis te dire », et le quatuor qui suit, le duo du roi et de la barbière, les couplets de Raphael « Ah ! le charmant pays ! » ; au second tableau, la scène du mariage d'Alaciel, avec sa pimpante

conclusion « Allons, bravons les dangers » : Acte II, nocturne avec la ravissante sérénade d'Alvar « O reine de beauté » en trio et en septuor ; Acte III, scène des pages, ariette de Truxillo, et air de Figarina « Ah ! que de dangers en voyage ! »

Pas de reprise. Total des représentations : 38.

XLVII. *Le Premier jour de bonheur*, op. comique en trois actes, paroles de d'Ennery et Cormon. Deuxième salle Favart, 15 février 1868.

Interprètes : Capoul (Gaston de Maillepré, officier français), Sainte-Foy (sir John Littlepool) Melchissédec (de Mailly, officier français), Prilleux (Bergerac, officier français), Bernard (gouverneur de Madras), Mme Marie Cabel (Hélène, cousine de Littlepool), Mlle Marie-Roze (Djelma, prêtresse indienne).

Madras (Indes anglaises), XVIIIe siècle.

Livret agréable et partition richement mélodique. Le premier acte est remarquable avec son introduction habilement disposée et variée, la romance de Gaston : « J'ai vu s'envoler ma fortune », et son brillant final ; le second acte contient deux chansons pour Hélène « Un époux chez nous » et « Susann', causons un p'tit moment ! », une pour Djelma, le fameux air des Djinns, et un brindisi pour Gaston en forme de valse sur laquelle est bâti le final. Le troisième acte compte encore un nocturne exquis pour deux voix de femmes « O nuit, une heure encore », le rondo syllabique de l'Anglais, et les stances touchantes de Gaston « Ce nom qui me rappelle ».

Joué de 1868 à 1870, 167 fois ; reprise en 1873, 8 fois. Total des représentations : 175.

XLVIII. *Rêve d'amour*, op. comique en trois actes, paroles de d'Ennery et Cormon. Deuxième salle Favart, 20 décembre 1869.

Interprètes : Capoul (Marcel, jeune fermier, puis capitaine), Sainte-Foy (Andoche, paysan), Prilleux (Bertrand, fermier), Gailhard (chevalier du Bois-Joli), Julien (Thomas, paysan), Mlle Priola (Henriette, marquise), Mlle Nau (Denise, paysanne, cousine de Marcel), Mlle Gérard (Marion, paysanne).

France, XVIIIe siècle.

Livret médiocre, musique discrète, où l'on peut signaler les chœurs du début, les couplets de Marion « Ce qu'on doit faire » et « Mon petit Andoche », le trio du troisième acte, les deux mélodies de Marcel, la dernière scène, et surtout celle de Colin-Maillard qui ouvre le second acte. C'est, pour Auber, le dernier ouvrage dramatique, le chant du cygne.

Pas de reprise. Total des représentations : 27.

De ces quarante-huit ouvrages, deux n'ont pas été joués publiquement et ne sont pas édités : *L'erreur d'un moment* et *Couvin* ; trois ont été composés en collaboration : *Vendôme en Espagne* (inédit), *la Marquise de Brinvilliers*, *les trois Genres* (celui-ci n'est qu'un prologue, et ne comptait qu'un duo). Deux sont des arrangements, l'un en opéra, *le Cheval de bronze*, l'autre en ballet, *Marco Spada*. A l'Opéra et à l'Opéra-Comique de Paris, ont été centenaires : *la Muette de Portici* (505), *Emma* (181), *la Neige* (176), *Léocadie* (120), *le Maçon* (525), *Fiorella* (118), *la Fiancée* (271), *Fra Diavolo* (909), *le Serment* (102), *Gustave III* (168), *le Cheval de bronze* (106), *l'Ambassadrice* (417), *le Domino noir* (1209), *les Diamants de la couronne* (379), *la Part du diable* (263), *la Sirène* (164), *Haydée* (498), *le Premier jour de bonheur* (175).

IV

L'HOMME ET LE FONCTIONNAIRE

La vie d'Auber n'est pas, comme celle de tant d'autres artistes, fertile en menus incidents, riche de fantaisie, et semée d'aventures plus ou moins étranges : elle n'a ni la variété, ni l'intérêt d'un roman. Ses débuts se perdent dans une demi-obscurité, d'où surgit à peine le souvenir de quelques faits sans date bien précise : éducation bourgeoise, culture artistique d'amateur, essai commercial et infructueux à Londres, études musicales

et solides avec Cherubini, relations amicales avec la famille de Chimay, enfin premières compositions exécutées, soit dans le monde, et alors sans portée, soit devant le public, et alors sans succès.

Telle se résume en quatre lignes une période qui, s'étendant jusqu'au lendemain de sa première victoire, ne comprend guère moins de quarante ans. A cet âge, Pergolese, Mozart, Schubert, Weber, Bellini, Mendelssohn, avaient terminé leur carrière; Auber commence la sienne, et rien, jusqu'à l'heure finale, n'en devait interrompre l'heureux cours. Comme un ruisseau coule paisible entre les deux bords de prairies verdoyantes, sans cahot ni heurt, autre que la rencontre d'une branche ou d'un caillou, ainsi cette existence se poursuivit dans la régularité du travail quotidien, sans autre surprise que l'aléa flatteur d'un plus ou moins grand succès, pour prix de sa peine. *Nulla dies sinè lineâ* pouvait devenir sa devise, car il livre bataille presque chaque année : de 1819 à 1848, soit en *trente* ans, il ne fait pas représenter moins de *trente-quatre* ouvrages, et ne garde le silence que quatre fois : en 1822, où l'on devait donner *Leicester*, reculé jusqu'au mois de janvier de l'année suivante, en 1827 et en 1838 où il préparait deux de ses plus importants opéras, *la Muette de Portici* et *le Lac des Fées*, en 1846, seule époque où il semble avoir éprouvé un peu de lassitude et de découragement après l'insuccès de *la Barcarolle*. A dater de ce moment, l'ardeur se ralentit un peu, mais c'est encore à peine si l'âge fait sentir le poids de son fardeau : de

1849 à 1870, en *vingt-deux* ans, il fait représenter *onze* ouvrages, soit une moyenne d'un tous les deux ans : exemple rare d'une activité dont la durée même tient du prodige, et d'une fécondité dont le résultat artistique peut ainsi se résumer : *trente-sept* opéras-comiques, *dix* opéras, *un* ballet, en tout *quarante-huit* partitions, publiées sauf cinq : les deux opéras-comiques du début, *l'Erreur d'un moment* et *Couvin*, un opéra de circonstance, *Vendôme en Espagne*, et deux pièces transformées l'une, *le Cheval de bronze*, en opéra, l'autre, *Marco Spada*, en ballet.

L'éloquence de ces chiffres prouve assez quel travailleur fut Auber ; mais ce qui ne semble pas moins remarquable, c'est qu'il le fut sans avoir l'air de l'être. A le voir se mêler gaiement au tourbillon de la vie mondaine, monter à cheval, assister aux courses, faire des visites, figurer dans les fêtes officielles, aller au théâtre ou en soirée, et rentrer chez lui pour souper à l'heure où d'autres dorment, on pouvait se demander quelle heure de la journée lui permettait de s'asseoir devant sa table ou devant son piano. Le secret de cette force résidait en partie dans ce privilège mystérieux que la nature accorde à certains êtres de s'endormir pour quelques instants, où ils sont et comme ils veulent : les yeux se ferment et, quand ils se rouvrent, la fatigue est dissipée ; une heure vaut une nuit. Auber, comme Napoléon, pouvait ainsi faire de notables économies sur le temps normal que bien d'autres accordent au sommeil. Il se couchait tard et se levait tôt, quitte à se rattraper le jour

dans un fauteuil de quelque académie, ou, le soir, dans une loge de quelque théâtre. Il donnait même chez lui à six heures du matin les audiences qu'on lui demandait : il avait trouvé ce moyen ingénieux et pratique pour éloigner les gêneurs, parmi lesquels il en est beaucoup heureusement qui préfèrent le plaisir de dormir à celui de venir ennuyer leurs semblables. D'ailleurs, ne comptant point avec son sommeil, il lui arrivait de ne point épargner celui des autres Mme Damoreau-Cinti qui fut une de ses meilleures interprètes, et au jugement de laquelle il se fiait volontiers, racontait que plus d'une fois Auber s'était présenté chez elle au beau milieu de la nuit ; il la faisait réveiller afin de lui soumettre, sans attendre au lendemain, telle mélodie fraîche éclose, écrite en hâte, et d'une encre presque humide encore sur le papier. Comme elle avait un piano dans sa chambre, elle demeurait couchée, tandis que le maître exécutait le morceau pour lequel il était venu, ou solliciter de l'habile cantatrice un conseil pratique, ou simplement goûter la joie intime d'une approbation.

Cet empressement n'est-il pas significatif ? Quel bon argument il fournit pour combattre ceux qui, connaissant mal Auber, ont osé écrire sur lui des phrases dans le genre de celle-ci : « Il professait pour son art et sa production une profonde indifférence ! » Fétis qui prétendait tout savoir, et qui inventait quand il ne savait pas, avait trouvé là une belle occasion de faire parler les gens : donc, Auber, selon lui, « avouait à ses amis qu'il n'aimait pas l'art auquel il doit tout et que la raison

seule triomphe de ses dégoûts lorsqu'il écrit. » On peut douter que Fétis comptât parmi ces amis et qu'Auber l'eût jamais honoré de telles confidences. Même de nos jours, M. Jean Chantavoine a repris cette thèse, en l'appuyant de deux lettres où le maître se plaignait de « l'ennui » que lui causait son travail. Il a conclu facilement que, n'aimant pas son art, le musicien manquait de génie. Or, la même plainte se rencontre sous la plume de Wagner dont on ne conteste pas plus le génie que l'amour pour son art, mais il s'agit là d'ennui *matériel* ; c'est l'ennui inhérent au métier, l'ennui d'aligner des notes sur des pages d'orchestre, sans pouvoir confier à un secrétaire cette tâche graphique, aussi nécessaire que fastidieuse. Auber, comme Wagner, pouvait, à certaines heures de fatigues, avoir le dégoût d'écrire ; mais aussi, comme lui, il avait la joie de composer. Seulement, à sa différence, il s'en cachait par discrétion, peut-être aussi par précaution. Il n'était point bavard : il aimait la causerie, mais détestait la discussion où se dépensent parfois, sous couleur d'avis raisonnés, tant de paroles inutiles : on discute avec l'espoir de se convaincre ; Auber avait ses convictions qu'il ne tenait pas à imposer aux autres ; il demandait la réciprocité, et, pour être plus sûr de l'obtenir, il affectait, en ce qui concernait son art, une indifférence, toute de façade, mais propre à écarter les curieux et les indiscrets. C'est alors qu'il s'écriait : « J'ai aimé la musique jusqu'à trente ans, — une véritable passion de jeune homme ! Je l'ai aimée tant qu'elle a été ma maîtresse, mais depuis elle est devenue ma

femme... » Et les naïfs prenaient pour un aveu, ce qui était l'amusante boutade d'un homme d'esprit. En somme, il avait, si l'on peut dire, la pudeur de son art. Offrant un repas au public, il ne jugeait pas à propos d'initier ses invités aux détails de la cuisine ; il avait préparé les sauces à sa manière, manière qui pouvait n'être pas au goût d'autrui, mais qui avait pour lui l'avantage d'être sienne. Sa musique, c'était sa chose, une partie de soi-même, sa vie et sa conscience ; il la défendait contre les regards profanes, et son apparent dédain équivalait à une ruse de guerre. Tant pis pour qui ne la voyait point et s'y laissait prendre. Lorsque Wagner vint à Paris en 1860, il ne manqua pas d'aller faire sa cour à Auber, qu'il estimait sans l'aimer ni toujours le comprendre, mais dans lequel il devinait une force ; il se présentait, comme les autres, à six heures du matin, et tentait de disserter avec l'auteur de *la Muette,* comme il l'avait fait avec l'auteur de *Guillaume Tell*. Rossini, peu endurant, avait fini par l'éloigner un peu rudement ; Auber, plus courtois, sommeillait un peu, laissait dire beaucoup, et, si l'interrogation devenait trop pressante, répondait : « Je n'aime que les femmes, les chevaux, les boulevards et le bois de Boulogne. » Aussi Wagner, comme tant d'autres, devait-il, in petto, conclure : « Cet homme assurément n'aime pas la musique ! »

Il l'aimait, au contraire, à tel point qu'il lui consacra tout le labeur de sa vie, et que, sur le point de mourir, sa pensée suprême fut pour elle. Dans les affres de l'agonie, sous le coup de visions intérieures qui sans

doute obsédaient son esprit, quelques paroles se mêlaient à ses gémissements : Weckerlin qui l'assistait, prêta l'oreille et entendit : « Musique !.. Ah !... la musique... que deviendra-t-elle ?... » Ce furent les derniers mots que ses lèvres purent articuler d'une façon distincte. C'est donc à la musique et à son avenir qu'il songeait, quand déjà la mort avait mis une ombre sur ses yeux. La sollicitude va, d'ordinaire, aux choses et gens que l'on aime ; l'indifférence ignore inquiétude et souci.

On peut expliquer de même une particularité que les contemporains d'Auber ont observée, sujet de critique pour quelques-uns, et d'étonnement pour tous : il n'assistait jamais à l'exécution publique de ses œuvres. Quand sa pièce était répétée généralement, il la voyait pour la dernière fois, et ne remettait plus les pieds au théâtre, les soirs qu'on la donnait.

Quelle force le poussait ainsi ? Timidité ? pose ? a-t-on dit ; nullement, mais simple discrétion personnelle. L'œuvre une fois sortie de ses mains ne lui appartenait plus, il la livrait au public avec ou sans regrets : en revanche, sa personne lui appartenait toujours, et c'est elle qu'il entendait ne pas livrer ; il ne voulait pas plus l'exposer à subir le choc désagréable de quelque improbation, qu'à l'imposer pour forcer le bruit flatteur de quelques applaudissements. Il restait donc à l'écart, et faisait de son absence une question de dignité. En outre, cette œuvre lancée dans la circulation, il ne la tenait point pour parfaite ; sa modestie et son expérience lui permettaient d'y apercevoir des taches qu'il ne pouvait

effacer, sous peine de se livrer au travail continuel et vain de Pénélope. Au lieu de restaurer la vieille maison, il préférait en construire une neuve ; et, comme le spectacle de la masure pouvait lui déplaire, il donnait à son âme épicurienne le plaisir de s'épargner une peine ou un regret.

Sans parler du prestige que donne toujours à l'artiste, comme au savant ou au guerrier, l'auréole du succès, l'homme, chez Auber, exerçait, par les seuls avantages de son physique et de son esprit, une situation particulière. Élégant de sa personne, petit, mais la taille bien prise et d'harmonieuses proportions, le visage rasé, ne laissant poindre qu'aux joues la naissance des favoris, selon la mode de la Restauration, les traits assez réguliers, la mine fraîche et souriante, la figure illuminée par deux yeux noirs qui s'enfonçaient profondément sous l'arcade sourcilière, toujours habillé avec correction et même avec une certaine recherche, il était né pour plaire, et il plaisait. Autour de lui, sans effort, naissait la sympathie, et, comme il aimait les femmes pour leur beauté, les hommes l'aimaient pour son esprit, non qu'il fût un conteur émérite, un de ces brillants causeurs, qui peuvent tenir une assemblée sous le charme de leur parole abondante et variée. Au contraire, il se taisait volontiers, et paraissait n'écouter que d'une oreille distraite ; mais une idée exprimée, une réflexion faite, une nouvelle annoncée provoquaient chez lui une brève réponse, parfois une simple exclamation, et, sans éclat de voix, sans insistance, de ses lèvres à peine remuées le



M[lle] LOUISE LAVOYE
(*Haydée, la Sirène*).



M[lle] CAROLINE DUPREZ
(*Jenny Bell, Marco Spada*).



M[lle] ANNA THILLON
(*Les Diamants de la Couronne, le duc d'Olonne, la Part du Diable*).



M[lle] MARIE CABEL
(*Le Premier jour de bonheur*).



M[me] MARIE [illegible]
(*Le Premier [illegible]*).

PRINCIPALES ARTISTES AYANT CRÉÉ LES OUVRAGES D'AUBER.

trait fusait, comme au sein du foyer jaillit l'éclat d'une étincelle. C'était l'esprit de mot, l'esprit de répartie ou d'à propos, dont le tour amuse et l'imprévu surprend.

Il adorait la jeunesse, et il s'en donnait l'illusion par le mouvement, par le continuel exercice de son activité. Il avait fort pratiqué l'équitation; adolescent, il assistait aux courses et suivait les chasses à courre; plus tard, il faisait chaque jour une promenade à cheval; il se rendait au bois de Boulogne, l'après-midi, à l'heure fixée pour la sortie des élégantes, et gaiement il trottait dans la poussière soulevée par les fringants attelages à la Daumont, dont le luxe, oublié depuis, était l'orgueil alors des Champs-Élysées. Lorsqu'enfin ses forces déclinèrent, la promenade persista, mais elle se fit en voiture et à des heures moins régulières : deux dames, le plus souvent, occupaient le fond de la calèche et lui, tel un jeune homme, il prenait place sur le siège de devant. Ou, s'il se trouvait seul, assis dans un coin, il fermait à demi les paupières, et, doucement bercé, il songeait, ce qui était encore pour lui un moyen de travailler. Le soir venu, il endossait l'habit, et, si quelque invitation particulière ne le réclamait, il se rendait à l'Opéra, surtout lorsqu'on y donnait un ballet, ou à la Comédie-Française, ou même dans les théâtres de genre, car il ne dédaignait ni le vaudeville ni l'opérette : la dernière fois que je le vis, le souvenir m'en est resté présent, il écoutait au fond d'une baignoire..... l'*Œil crevé !*

Après le spectacle, il rentrait, souvent à pied, donnant

le bras, soit à quelque ami, soit à l'une de ces deux amies fidèles qui s'appelaient Mlle Marquet, la belle danseuse-mime, et Mlle Dameron, dont il avait protégé les débuts comme chanteuse à l'Opéra, et qu'il n'oublia pas dans son testament. Il gravissait les marches du petit hôtel qu'il occupait rue Saint-Georges, et où s'est écoulée la majeure partie de son existence. Ses deux domestiques, couple qui depuis tant d'années le servait en vieillissant plus que lui, avaient préparé le souper traditionnel, et le maëstro traitait ses invités; s'il recevait des dames, il mettait la serviette sous le bras et galamment leur présentait lui-même les plats. Comme le champagne dans les verres, son esprit pétillait alors et savait tenir les convives en éveil.

A suivre le cours de cette existence mondaine, on se demande où et quand il travaillait : toujours et partout, en ce sens qu'à la promenade, en soirée, au théâtre, dans une assemblée, l'aspect de somnolence où il semblait plongé, n'était qu'une sorte d'état préparatoire : le « motif » naissait alors dans son cerveau, et, mentalement, il le façonnait pour pouvoir, rentré chez lui, l'exécuter sur une vieille épinette remisée au second étage de l'hôtel, dans ce qu'on pouvait appeler le cabinet d'essayage. Toute mélodie nouvelle, en effet, devait passer par cette épreuve: elle n'était admise à l'honneur de l'écriture qu'après avoir résisté aux défaillances de ce vieil instrument, transformé par la volonté du compositeur et pour les besoins de la cause, en véritable pierre de touche. Il habitait le premier étage,

devant lequel s'étendait une longue terrasse que l'alignement d'une façade reconstruite a fait disparaître depuis quelques années. Le matin, quand la saison et le temps le permettaient, on pouvait le voir assis à une petite table et prenant le frugal repas composé d'une tasse de thé avec quatre ou cinq cuillerées de lait froid. C'était l'entracte de son travail, car depuis six heures il écrivait et il se remettait à écrire jusqu'à midi. Il avait ainsi fini sa journée à l'heure où d'autres la commencent. Après son déjeuner, il se rendait au Conservatoire, pour donner les signatures nécessaires, et, dès lors, la vie de Paris le prenait tout entier : le musicien devenait l'homme du monde.

Cinq ou six heures de tâche matinale et quotidiennement renouvelée, forment au bout de l'année un total respectable, surtout si l'on songe que les vacances n'existaient pas pour lui, et que, depuis l'âge d'homme, il n'avait jamais quitté Paris. S'il avait connu Londres au temps lointain du Consulat, il ignorait tous les pays dont il avait tant de fois chanté les héros : l'Espagne, avec ses alguazils et les nonnes de ses couvents ; l'Italie, avec ses lazarones et ses brigands ; à plus forte raison, l'Allemagne, l'Inde ou la Chine. Montrant un jour à B. Jouvin des gravures enluminées qui ornaient la muraille de son antichambre et représentaient des rivières, des prairies et des bois : « Voilà, disait-il, à peu près tout ce que j'ai vu en fait de verdure et de nature. » Et il ajoutait en souriant : « Du reste, Scribe m'a fait parcourir, dans ses opéras, tant de pays divers, qu'il est

bien naturel qu'aujourd'hui, j'aime à me retrouver à Paris. »

Une vie, réglée avec cette méthode, ne comporte d'autres événements que les résultats mêmes de son activité : on les connaît par ce qui en a été dit précédemment. Les faits, extérieurs au théâtre, se réduisent à un petit nombre dont on peut donner ce résumé chronologique :

1829. Membre de l'Institut, en remplacement de Gossec, nommé le 12 avril, au troisième tour de scrutin, par 19 voix contre 15 à Champein.

1839. Directeur des concerts de la Cour.

1842. Directeur du Conservatoire de musique, en remplacement de Cherubini, démissionnaire.

1852. Directeur de la chapelle impériale.

A ces fonctions correspondent des distinctions honorifiques, notamment dans la Légion d'Honneur :

1825. Chevalier (année du *Maçon*).

1835. Officier (année du *Cheval de bronze*).

1847. Commandeur (année de *Haydée*).

1861. Grand officier (année de *la Circassienne*).

Des décorations étrangères lui avaient été conférées. La plus précieuse était la croix de l'Ordre du Mérite dans les sciences et les arts, ordre prussien qui compte seulement soixante titulaires, trente nationaux et trente étrangers. L'infortuné Maximilien l'avait fait grand officier de son ordre, après avoir obtenu de lui la composition d'un hymne national pour son nouvel et éphémère empire. Il était, en outre, officier des SS. Maurice

et Lazare (Italie), de Léopold (Belgique) et chevalier de la Couronne de Chêne (Hollande).

Si honorables et même glorieuses que fussent les fonctions dont il était investi, elles ne constituaient pas des sinécures : ou, du moins, Auber ne voulut jamais leur laisser attribuer ce caractère. Compositeur officiel, sous deux et même trois régimes politiques, il avait mission d'écrire la musique de circonstance qu'imposait l'organisation des fêtes tour à tour royales, républicaines, impériales ou simplement municipales. C'étaient des espèces de cantates, des marches, des divertissements symphoniques ou chorégraphiques, des chœurs et des soli, qu'il devait improviser le plus souvent, et pour lesquels il fallait agir avec autant d'ingéniosité que de promptitude : ouvrages importants parfois, et malheureusement éphémères, condamnés à mourir avec la cause qui les avait fait naître. De ces travaux, nul biographe n'a donné la liste : elle est assez respectable si l'on en juge par les titres suivants :

1832. Chant des Polonais, cantate avec soli et chœurs.

1837. Cantate pour le dîner offert au Roi par la Ville de Paris, exécutée à l'Hôtel de Ville.

1837. Divertissement de Versailles, sorte de ballet pantomime, exécuté lors de l'inauguration du Musée de Versailles.

1838. Cérémonie du *Bourgeois gentilhomme*, exécutée dans une fête à Versailles.

1842. Marche funèbre pour instruments de cuivre.

exécutée en plein air, aux funérailles de Napoléon Ier le 24 juillet.

1843. Entrée du Roi Henri, cantate avec soli et chœurs, exécutée à Pau pour l'inauguration du Château restauré.

1851. Chant des Normands, composé pour l'inauguration d'une statue de Guillaume le Conquérant, à Caen.

1853. Cantate pour le mariage de l'Empereur, exécutée au palais des Tuileries.

1854. Cantate pour le baptême du Prince Impérial, exécutée au palais des Tuileries.

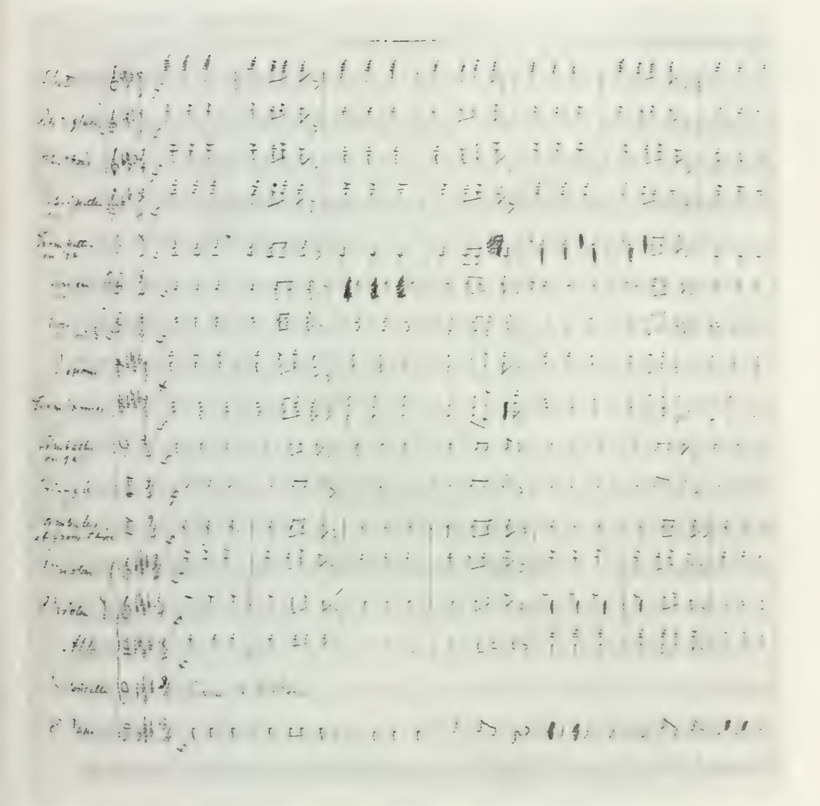
1855. Cantate pour la prise de Sébastopol, exécutée à l'Opéra.

1855. Cantate pour la fête des Arts et de l'Industrie, exécutée aux Champs-Élysées.

1856. Cantate pour la distribution des prix de la Société des gens de lettres, exécutée au Conservatoire.

1859. Magenta, chant de victoire, exécuté à l'Opéra.

La critique ne s'est guère occupée de ces œuvres, quand elles vinrent au monde, car, le plus souvent, elle n'était pas admise à les entendre : depuis, les musicographes ont gardé sur elles un silence complet par la bonne raison qu'ils les ignoraient : nulle, en effet, n'a été gravée ; c'est la possession des manuscrits autographes qui m'en a révélé l'existence et m'a permis de les lire. L'étude en est assez curieuse, mais dépasserait le cadre du présent travail. Il suffira de dire que deux types s'y rencontrent, correspondant aux conditions, en quelque sorte, matérielles du travail, c'est-à-dire au



LE DOMINO NOIR (OUVERTURE).

Première page de la partition d'orchestre autographe.

plus ou moins de temps dont le compositeur disposait. Était-il pressé, il ajustait bout à bout quelques fragments de ses ouvrages dramatiques, airs de chant ou de danse; il en formait une manière de pot pourri, qui ne le mettait pas en frais d'invention mélodique, et, le plan une fois établi, lui coûtait seulement, avec la peine d'une besogne graphique, la dépense de soudures et raccords dans l'harmonie, de compléments et de retouches dans l'orchestre. Au contraire, avait-il des loisirs, il composait un ouvrage de toutes pièces et lui accordait la primeur d'idées nouvelles, fraîchement écloses dans son imagination; mais alors, il lui arrivait plus tard de reprendre d'une main ce qu'il avait donné de l'autre; il replaçait dans ses opéras, tels effets essayés d'abord, tels motifs improvisés jadis, mais oubliés depuis et perdus pour tout le monde; n'empruntant qu'à lui-même, il leur faisait un sort nouveau et, cette fois, définitif.

Cette musique de circonstance à laquelle il avait, pour ainsi dire, préludé en écrivant, vers 1812, pour la fête de Mme de Caraman un petit trio vocal avec accompagnement de flûte, violon et alto, puis, quelques années plus tard, pour la Saint-Louis, une petite cantate pour solo et chœur avec harpe, cette musique occasionnelle et plus ou moins officielle offre, en son ensemble, un caractère aimable et simple; elle a plus de grâce que de force; elle expose des thèmes bien définis, des « airs » qui, vocaux ou instrumentaux, se retiennent aisément, et procède plus par répétitions que par développements.

Elle marche d'un pas alerte, évitant les longueurs. Hors du théâtre (et encore!) une assemblée mondaine n'absorbe la musique qu'à doses modérées. C'est une règle qu'Auber s'appliquait, à lui d'abord, comme il la conseillait aux autres ensuite. Un premier prix de violon devait se faire entendre à la distribution des prix du Conservatoire, et vint consulter son directeur sur le choix du morceau à exécuter; il hésitait entre deux concertos; mais Auber n'hésita pas pour lui dire : « En pareil cas, mon enfant, le morceau le plus court est toujours le meilleur. »

Directeur du Conservatoire, Auber le fut, et pendant près de trente ans, non pour la forme, mais avec la conscience d'un honnête et intelligent serviteur. Il avait reçu le dépôt des mains de son maître, Cherubini, et le gardait jalousement, sans permettre aux ignorants d'y toucher pour l'amoindrir ou le diminuer. Il tenait à ses prérogatives ou, du moins, à son autorité et supportait malaisément toute intrusion étrangère, toute tentative de pouvoir qui aurait voulu grandir à ses côtés et à ses dépens. Vers la fin du second Empire, une commission avait été instituée en haut lieu pour remanier le Conservatoire, et l'un des membres avait eu la fantaisie d'en demander la suppression. Obligé d'assister aux séances où se produisaient des opinions aussi radicales, Auber souffrait en son for intérieur, et il s'écriait volontiers : « J'ai eu deux malheurs en ma vie : dans ma jeunesse la garde nationale, dans ma vieillesse la commission du Conservatoire. » Il agissait et laissait dire la presse

qui, alors comme aujourd'hui, parlait à tort et à travers, critiquait volontiers l'enseignement et représentait l'école comme un mauvais lieu; sans hâte, mais sans caprice, avec la sagesse que donne l'expérience, il introduisait peu à peu les réformes qu'il jugeait utiles et possibles. La question des mœurs même ne le laissait pas indifférent, car c'est lui qui, le premier précisément, au nom de la morale, sépara chanteurs et chanteuses, en créant des classes spéciales pour l'un et pour l'autre sexe. Le chant surtout avait ses faveurs et sollicitait sa constante attention : il y avait alors pour les élèves hommes un pensionnat, et il défendait avec acharnement le principe de cette institution, si utile en effet, car la somme de travail fournie par les jeunes gens est toujours en raison inverse de la liberté qu'on leur laisse. Sans doute, ces sortes d'oiseaux ne vivent guère en cage; mais alors, plus on les tenait appliqués au travail, plus on formait des sujets sérieux et vraiment instruits en leur art. C'est encore Auber qui, pour donner plus de solennité aux exercices scolaires, avait imaginé de faire jouer sur le théâtre de l'établissement, des ouvrages entiers avec décors, costumes et accessoires; sur cette même scène, il donnait asile aux prix de Rome qui revenaient d'Italie, et obtenait pour eux la représentation d'un acte, en préparant ainsi leur début, souvent si long et difficile, à l'Opéra ou à l'Opéra-Comique. Enfin lui-même n'hésitait pas à mettre au service de l'école ses talents de compositeur, pour les épreuves annuelles ou trimestrielles des examens et des con-

cours. Il écrivait alors, comme avant lui Cherubini, comme après lui Ambroise Thomas, des solfèges à lire avec changements de clefs, des *partimenti* à réaliser, des leçons à déchiffrer pour les instrumentistes, des thèmes à traiter sur l'orgue; il proposait les sujets de fugues, se faisant aider seulement, vers le déclin de l'âge, soit par des anciens comme Batton, Elwart, Le Borne, Benoist, soit même par des nouveaux comme Bizet.

Toutefois, son activité musicale trouva plus encore à s'exercer dans ses fonctions de maître de chapelle à la Cour, fonctions qu'il prit au sérieux; le zèle même avec lequel il les remplit, à une époque de sa carrière où d'autres eussent aspiré au repos, laisserait croire qu'à la satisfaction du devoir accompli s'ajoutait vraiment pour lui la joie artistique de produire. Cette chapelle ne comprenait pas moins de quarante choristes et quarante instrumentistes, sans parler des solistes, soit artistes de l'Opéra, soit artistes en renom de passage à Paris, soit même quelquefois pensionnaires du Conservatoire. Auber rédigeait les programmes et choisissait les interprètes; dans aucun cas, il ne dirigeait lui-même; au concert, ainsi qu'à l'église, l'orchestre était toujours conduit par les chefs de l'Opéra, tour à tour Girard, Dietsch, Georges Hainl. Comme pour la musique particulière, il composait, nous l'avons vu, quelques cantates de circonstance, il composait aussi pour la chapelle des pièces vocales et instrumentales dont chaque année grossissait le nombre et qui formèrent

une sorte de répertoire religieux à l'usage de la Cour. J'ai pu le reconstituer au moyen de mes autographes et j'ai complété pour la bibliothèque du Conservatoire cette collection qui permet d'étudier Auber sous un aspect ignoré de la foule : pour tous, en effet, Auber est un homme de théâtre et non d'église. Cependant l'élève de Cherubini ne pouvait avoir négligé complètement un genre où son maître avait excellé ; dès le début de sa carrière, nous le trouvons occupé de musique religieuse : sans parler de la messe en *ut*, composée à Chimay en 1815, je retrouve, par exemple, dans ma collection personnelle, des Litanies de la Sainte Vierge, en *sol* mineur, pour chœur, avec paroles latines et orchestre, qui datent de la même époque, et une hymne à sainte Cécile en *ré*, pour chœur et orchestre, également. A partir de 1820, la scène le prend tout entier et ne lui laisse guère de loisirs pour d'autres ouvrages que ceux du genre dramatique. L'occasion ne se présente qu'en 1849 ; il instrumente un *Domine salvum fac* qu'exécutent, sous la direction de Girard, l'orchestre et les chœurs du Conservatoire, le 24 février, à la Madeleine, lors d'une messe solennelle, célébrée par l'archevêque de Paris, devant le Président de la République, l'Assemblée nationale et tous les grands corps de l'État. Telle est la fortune de ce morceau qu'il reparaît à Notre-Dame le 1er janvier 1852, confié à la masse formidable de 300 chanteurs et 200 instrumentistes : on l'y retrouve le 30 janvier 1853, pour le mariage de l'Empereur et, en septembre 1855, pour la prise de Sébastopol, sans

parler d'une exécution à la messe des Tuileries, le 15 août 1853. Les années 1854, 58, 59, 60, 63, 65 comptent parmi celles où Auber a gardé le silence au théâtre; c'est au cours de celles-là, précisément, que naissent la plupart de ses œuvres religieuses. Presque toutes étaient composées pour chœur, mais le plus souvent avec un *solo*, solo vocal ou instrumental (violon, hautbois, clarinette, etc.), qui justifiait l'audition de quelque virtuose. Ajoutons que presque toutes aussi existent sous deux états, c'est-à-dire qu'elles comportent deux formes d'accompagnement : l'un pour orchestre, l'autre pour orgue avec ou sans harpe. Pour elles, autant et plus que pour les pièces officielles, signalées plus haut, une étude complète et détaillée, offrirait quelque intérêt. Faute de place, il n'y a lieu de signaler que l'importance et le caractère général de ces productions. Leur nombre d'abord mérite une mention, sous l'aspect abréviatif de quelques chiffres que je rassemble ici pour la première fois, savoir : *4* Credo, dont *2* avec Kyrie : *11* Kyrie : *3* Gloria : *11* O Salutaris : *7* Agnus Dei : *6* Benedictus et *8* motets divers (Pie Jesu, Ave Maria, etc.).

Pour juger de telles œuvres, il faut les considérer sous le même point de vue que leur auteur et ne point s'étonner ni s'indigner de n'y pas découvrir ce que les idées de son temps, plus encore que les siennes, ne l'auraient guère autorisé à mettre. On ne se référait guère alors aux principes posés par la *Schola cantorum* : on ignorait forcément en matière d'art les exigences



Fra Diavolo : DÉCORS DES TROIS ACTES
(Lithographie de l'époque).

6

dogmatiques formulées par le pape Pie X dans son *Motu proprio ;* on n'estimait pas qu'il y eût pour le service du culte un genre de musique imposé : chaque compositeur parlait sa langue et, à la seule condition de le faire avec respect, il chantait Dieu avec l'élan de son cœur et le tour de son esprit. Fidèle aux préceptes de l'école italienne, façonné par la main d'un Cherubini, Auber vivait à une époque où l'Église admettait, sans se croire profanée, les chanteurs du théâtre et les chants du concert. Il s'exprimait donc selon le langage de ses contemporains, en ajoutant le prix de ses dons personnels, sa mesure et son élégance, son charme et sa fantaisie. Ses chœurs sont traités avec force et sobriété, riches d'une harmonie simple, mais pure ; le mouvement s'est calmé, les rythmes se sont assagis ; la danse a fait place à la prière ; les lignes mélodiques se sont infléchies suivant une courbe plus sévère, mais gracieuse quand même. C'est toujours la mélodie qui coule avec abondance, et Auber le savait si bien qu'il lui arrivait plus tard de reprendre son bien et d'en changer la destination. Toute cette musique demeurait inédite (il ne fut jamais publié qu'un O Salutaris), il en replaçait des fragments dans ses opéras. Ainsi, pour n'en citer qu'un exemple, et on en trouverait d'autres, le délicieux nocturne à deux voix du *Premier jour de bonheur* en 1868, était en 1865 un Kyrie pour chœur et orgue. A l'inverse de Sébastien Bach qui puisait dans ses cantates laïques pour alimenter ses cantates sacrées, Auber empruntait à sa musique religieuse pour enri-

chir ses ouvrages profanes. De tels procédés font naître aujourd'hui le sourire chez les sceptiques et la colère chez les croyants. Sans pousser jusqu'à l'extrême, on peut dire que l'agrément d'une musique, comme celle d'Auber, ne suffit plus à nos vues modernes, lorsque devant nos yeux se dresse la majesté d'un temple. Il faut un art sévère et celui-ci a le tort de n'être qu'aimable. En somme, on a quitté l'église, semble-t-il, pour un hôtel particulier, et l'on dit la messe dans un salon.

C'est là, du moins, qu'on doit aller chercher les derniers témoignages de son activité musicale, les dernières étincelles de son génie mélodique, car je découvre encore, à la date de 1870, un Kyrie en *fa mineur*, pour chœur et orchestre. Il touchait alors presque au terme de sa longue et glorieuse existence.

V

LA FIN D'UN MAITRE

A l'approche des heures suprêmes, Auber vivait dans une sorte d'aimable et discrète apothéose. Comme il s'était retiré de la lice dramatique, la critique avait rentré ses griffes. La vénération de tous l'entourait, saluant en sa personne et la gloire acquise et l'âge atteint. Il avait distancé tous ses rivaux, les voyant tour à tour tomber sur la route qu'ils parcouraient ensemble ; jeunes ou vieux, Herold, Nicolo, Boieldieu, Adolphe Adam, Meyerbeer, Halevy, Rossini enfin, avaient dis-

paru, et lui seul restait. Nul en France, comme à l'étranger, ne pouvait lui disputer la prééminence et passer pour plus illustre parmi les compositeurs dont il devenait presque le doyen. Berlioz s'éteignait dans la demi-obscurité, d'où son nom ne devait sortir aux yeux de la foule que près de vingt années après sa mort. Verdi, s'en tenant à l'héritage de Donizetti, n'avait pas encore écrit *Aïda*, ni procédé à cette évolution qui fit la grandeur de sa fin artistique. Wagner, réduit à ne triompher que dans les limites de sa patrie, n'avait pas encore donné la *Tetralogie* ; il n'était ni le dieu, ni même l'homme de Bayreuth. De ce privilège que donne l'âge, Auber ne ressentait nulle fierté : il se serait plutôt reproché ses quatre-vingt-neuf ans, quand il se laissait aller à dire entre amis : « Il ne faut d'exagération en rien : j'ai trop vécu ! » Plus qu'un autre, il regrettait la jeunesse qu'il avait tant aimée, et si quelque Méphistophélès avait pu lui rendre ses vingt ans, il aurait volontiers cédé toute sa gloire pour le prix du marché. Et pourtant, comme le proclamait à l'Institut, le vicomte Henri Delaborde, « sa vieillesse même n'était à bien des égards qu'une jeunesse exceptionnellement prolongée, ou tout au moins une riante arrière-saison à laquelle les roses d'Anacréon ne manquaient pas plus que les grâces et la fertilité poétiques. » Les années avaient blanchi sa tête, mais à peine courbé son corps : dans l'orbite profonde de ses grands yeux une flamme brillait, pour dire encore l'intérêt qu'il prenait à la vie. Il continuait de donner audience le matin, de venir au Conservatoire

après déjeuner, de se rendre en voiture au bois de Boulogne l'après-midi, et d'aller au théâtre le soir. Il ne renonçait pas à être, comme on l'a dit, « de tous les plaisirs, de toutes les fêtes, de toutes les foules qu'attirait un divertissement ou une nouveauté quelconque ». Une de ses dernières impressions artistiques fut une reprise de *la Muette de Portici* que lui avait ménagée à l'Opéra, le directeur Émile Perrin ; on avait remis à neuf décors et costumes ; assis devant une petite table et la partition sous les yeux, il présidait la répétition générale. Devant tous il donna son approbation et se déclara satisfait avec la courtoisie qui sied en pareil cas à l'homme du monde. Mais une fois dans la rue, aux amis qui le complimentaient, il se contenta de répondre : « Si maintenant l'on me donnait cet ouvrage à faire, je l'écrirais tout autrement. » Ainsi jusqu'à la dernière heure s'affirmait cette modestie, cette défiance secrète, cette juste connaissance de soi-même qui le faisait toujours marcher vers le mieux et lui laissait l'éternel regret de ne l'avoir pas atteint.

Par un prodige de santé intellectuelle, l'activité du compositeur se maintient, mais les derniers ouvrages laissent percevoir à l'œil exercé quelques signes, vagues encore, qui manifestent le déclin. Dans le paysage semble déjà poindre une brume légère qui voile un peu les objets et ternit leur éclat. Les couleurs sont moins vives, les arêtes du dessin moins fermes ; il y a moins de fantaisie dans l'invention, moins d'originalité dans la mélodie, moins de vigueur, en somme, dans l'ensemble.
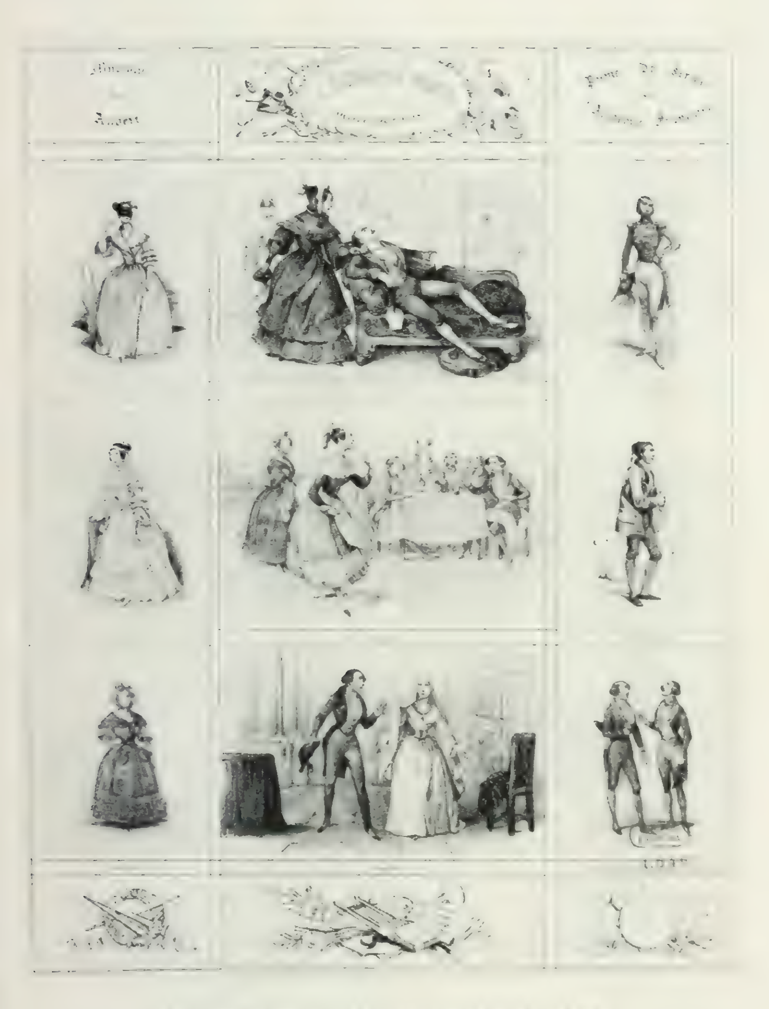
Tout se réduit et s'atténue, comme un joli pastel dont les tons s'effacent. C'est une lumière qui brille encore, mais va s'éteindre ; déjà l'on devine l'action du temps, la marche impitoyable de l'âge qui demain fera du silence et de l'ombre avec ce qui, la veille, était le bruit et la lumière, l'amour et la vie.

Au cours de l'année 1870 apparurent les premiers symptômes de tristesse et de découragement ; une maladie de vessie le minait sourdement et parfois le lancinait de ses vives douleurs ; son humeur alors s'assombrissait ; il parlait même de sa fin prochaine lorsque les tristes événements qui se déroulèrent à cette époque vinrent redoubler ses angoises physiques et morales. Nos premières défaites touchèrent sensiblement la fibre de son patriotisme ; le siège de Paris lui porta un véritable coup. Il ne voulut pas s'éloigner, cependant ; dans cette capitale que, depuis l'âge d'homme, il n'avait jamais quittée, près du Conservatoire, dont les portes au mois d'octobre ne s'étaient plus rouvertes, il estimait que son devoir le retenait, devoir « d'honneur et de reconnaissance », disait-il. Les heures se firent, chaque jour, plus sombres et plus cruelles ; on réquisitionnait, on lui prit son cheval, son vieux Figaro qu'il avait monté jadis, et qu'il aimait comme un compagnon du temps passé : les privations matérielles ne firent qu'empirer son état. Pourtant, il travaillait encore : ne pouvant plus sortir, il se résignait malaisément à garder la chambre, et, pour occuper ses loisirs forcés il écrivait de la musique : il s'adonnait à un genre

d'ouvrages, que, depuis son adolescence, il avait négligé ; il revenait à ses premières amours, à la musique de chambre, aux quatuors pour instruments à cordes. Dans ces productions suprêmes, demeurées inédites, et dont il n'acheva pas la dernière, car sa plume s'arrêta, comme on peut le voir sur le manuscrit original, au milieu d'une mesure, il ne faut chercher ni la profondeur d'un Beethoven, ni la passion d'un Schumann ; il se contente d'évoquer le souvenir d'Haydn ; il trouve de gracieuses mélodies qu'il harmonise à quatre parties et développe discrètement, sans lourde pédanterie, avec une aimable aisance, un esprit souple et délie : c'est le clair miroir où se reflète son dernier sourire.

La Commune vint ajouter à l'humiliation de la victoire étrangère la honte d'une guerre civile. Sous le coup de tristesses profondément ressenties, le mal s'aggrava. Un jour du mois de mai, il dut prendre le lit, et ne le quitta plus. Deux amis, Ambroise Thomas et Weckerlin le veillaient à tour de rôle, et lui prodiguaient les témoignages d'un dévouement fondé sur la respectueuse admiration et la sincère reconnaissance. Le 12 mai, au matin, il semblait reposer assez doucement, malgré une respiration déjà haletante, lorsqu'une violente douleur lui fit pousser un gémissement d'angoisse ; il se redressa brusquement en un effort suprême, et retomba la tête sur l'oreiller ; il était mort.

Quelques mois plus tôt, une telle disparition eût fait grand bruit ; elle aurait ému la population parisienne et



Le Domino noir : SCÈNES ET PERSONNAGES
(Lithographie de Victor Adam).

provoqué une de ces manifestations grandioses qui traduisent le sentiment des foules. Or, la rigueur des temps obligeait à cacher ce deuil, à l'envelopper en quelque sorte dans l'ombre discrète et prudente d'un demi-silence. Il importait de soustraire cette illustre dépouille à des hommages indignes d'elle ; il ne fallait pas voir, suivant l'expression du vicomte Henri Delaborde à l'Institut, « les hommes de la Commune, faisant leur proie de cette gloire, essayer de le transformer après coup en complice et de lui infliger, après un simulacre de gratitude envers le chantre de Masaniello, l'outrage d'une adoption à l'ombre du drapeau rouge ». Grâce à Dieu, l'humiliation de cette funèbre comédie fut épargnée à notre pays et à notre temps. Déposé presque furtivement, par des mains amies, dans un caveau de la Trinité, le cercueil de l'auteur de *la Muette* en sortit au bout de quelques mois, non plus pour être promené par les rues en tumulte comme un trophée de la démagogie, mais pour recevoir au milieu des légitimes représentants de la reconnaissance nationale, un tribut de respects plus sincères et de souvenirs mieux justifiés.

Les obsèques furent célébrées à l'église de la Trinité, sans éclat particulier, mais avec la pompe relative que permettait la tristesse de l'époque. Sous les voûtes, de belles voix résonnèrent, et, devant le cercueil, au cimetière, de nobles discours furent prononcés : Alexandre Dumas fils, notamment, trouva les paroles qui émeuvent et qui constituent la véritable éloquence.

A l'Institut, l'éloge du défunt fut prononcé avec cette gravité académique dont le vicomte Henri Delaborde gardait la tradition, et la ville de Caen érigea une statue à celui dont le hasard de la naissance avait fait l'un de ses glorieux enfants.

Mais, il est une ville où le marbre, la pierre et le bronze doivent immortaliser sa mémoire, c'est Paris, Paris dont il ne s'est jamais éloigné, Paris qu'il aimait par-dessus tout, Paris dont il a satisfait la gourmandise musicale, en lui servant, jusqu'à son dernier jour, les friandises les plus succulentes et les bonbons les plus fins. Son buste, auquel la Gloire, sous les traits d'une gracieuse Parisienne, en domino noir, pourrait tendre une couronne de laurier, devrait se dresser sur la place Boieldieu, devant cette salle Favart, où pendant cinquante ans, il a livré les batailles qui ont fait le succès de ses œuvres et l'honneur de son nom.

VI

L'ESTHÉTIQUE DU MUSICIEN

Dans l'organisme artistique d'un compositeur il entre bien des molécules, dirait la chimie, bien des parcelles dont une analyse attentive permet de déterminer l'origine, le caractère, l'importance et l'action. Soumis à ce genre d'examen, Auber se prête à maintes observations qui expliquent sa carrière et justifient ses succès immédiats. Chez lui, tout peut, en somme, se ramener

à la formule suivante : deux éléments constitutifs, fournis l'un par la nature, l'autre par l'éducation, et deux influences exercées, l'une par Rossini dans un sens musical, l'autre par Scribe dans un sens dramatique

Le don qu'Auber avait reçu de la nature, c'était le don *mélodique*, cette force mystérieuse et spontanée, en vertu de laquelle le musicien trouve ce que les profanes appellent un « air », un « chant », et les initiés un « thème », un « motif », c'est-à-dire, une suite de notes dont la disposition sonore et rythmique offre un sens à l'oreille de l'auditeur et fait naître, par voie de sensation, triste ou gaie, douce ou violente, quelque image en son esprit. Ce pouvoir créateur que peuvent accroître, mais non suppléer, le travail et la volonté, la science et l'expérience, s'exerce sous les deux formes qui se trouvent en quelque sorte à la base de toute musique populaire, toujours et partout : la chanson et l'air de danse.

Mais, dansés ou chantés, ces éléments primordiaux gardent au moins trois points de ressemblance, trois traits communs qui faisaient autrefois leur force, et dont s'écarte de plus en plus la musique de nos jours, devenue systématiquement hostile à tout ce qui semble précis et régulier : le rythme, la tonalité, la carrure. Le rythme s'affirme par le retour périodique de certaines notes correspondant au temps fort de la mesure ; la tonalité assure, par les rapports voulus de certains sons, la quiétude de l'oreille, et limite en quelque manière, le champ d'audition, pour mieux fixer l'attention ; la carrure im-

pose le parallélisme de certains contours et groupements, qui, soit comme caractère, soit comme durée, se feront « pendant » et produiront un équilibre, d'où résulte pour l'ensemble l'harmonie des proportions.

Ce triple joug pesait, sans provoquer ni leurs résistances, ni leurs murmures, sur les hommes du passé. Auber a suivi la règle commune, conforme au génie de sa race, en y apportant les seules variantes que lui dictait son imagination propre. Il s'est montré respectueux de la tradition, en acceptant la loi de ceux qui ont dominé le théâtre de son temps, et dont il se flattait de rester le disciple déférent. Ceux qu'il aimait, ceux qui lui avaient servi de guides, nous les connaissons par la liste des partitions d'orchestre qu'il possédait et qui constituaient sa bibliothèque musicale ; il les avait, d'ailleurs, habillées d'une élégante et presque somptueuse reliure, tandis qu'il laissait les siennes humblement cartonnées. La plupart d'entre elles appartiennent aujourd'hui à la Bibliothèque de l'Opéra, pour laquelle je les ai acquises ; les noms des auteurs fournissent une indication bonne à recueillir. Sans parler de Mozart, le dieu, sans parler de Cherubini et de Rossini, ses conseillers directs, les maîtres préférés d'Auber s'appellent dans le domaine du drame Gluck, Piccinni et Sacchini ; dans le domaine de la comédie, Grétry, Dalayrac et Monsigny ; maîtres étrangers, comme on le voit, pour la plupart, mais étrangers dont la France, par une sorte d'acclimatation longue et bienfaisante, avait amplifié le génie, en lui donnant plus de vigueur plus de mesure

et plus de netteté. Auber, a-t-on dit, est le plus français des compositeurs, le musicien national par excellence, soit ; mais les quelques parcelles étrangères qu'il s'était assimilées par voie d'éducation, n'ont peut-être pas peu contribué à lui donner ce caractère d'universalité qui l'a fait accueillir et briller hors de sa patrie, presque autant que dans la sienne.

Si l'influence de Rossini paraît prépondérante, il faut ajouter qu'elle s'exerce d'une façon tout extérieure : ce qu'Auber empruntait au maître Italien, c'étaient des « formules » dans les ritournelles, dans la coupe des morceaux, dans les cadences : c'était, suivant l'heureuse expression du vicomte Delaborde, « une sorte de préparation artificielle qu'il applique comme un vernis sur les surfaces de son œuvre pour en augmenter le lustre et en faire miroiter l'aspect. » La personnalité du musicien n'en fut ni troublée ni dénaturée ; elle s'en trouve au contraire fécondée par cet apport et comme vivifiée. Le commerce de Scribe l'a rendu maître du théâtre : en développant ses dons naturels, en l'initiant aux secrets du métier, en l'amenant à créer un juste rapport entre le caractère de la musique et le mouvement de la scène, en l'habituant à marcher droit au but, sans connaître ni l'obscurité allemande ni la prolixité italienne, Auber a été dans son art le plus agréable des conteurs ; il a su décrire et peindre avec jutesse et précision, d'un trait fin et sûr : c'est comme un La Fontaine musical.

Rien de plus typique sous ce rapport que les ouvertures fidèlement placées en tête de tous ses opéras et

opéras-comiques : elles ont un tour spécial, une sveltesse, une allure, une élégance qui les feraient reconnaître entre mille. Elles ont contribué à la popularité de leur auteur, et elles l'entretiennent encore : car elles survivent alors même qu'ont disparu les ouvrages dont elles constituaient la préface. Elles sont construites sur un plan assez identique, en ce sens qu'on y rencontre invariablement deux principaux motifs, empruntés à la pièce, et dont un au moins est présenté tour à tour à la dominante et à la tonique ; mais autour de ce point central gravitent, si l'on peut dire, de multiples détails, propres au morceau lui-même. C'est un « pot pourri », a-t-on dit, par la juxtaposition de motifs, qui, n'ayant guère le caractère « thématique » ne se prêtent pas au développement symphonique ; c'est surtout un travail de marqueterie ou de mosaïque, avec de petits fragments, qui, ingénieusement rapprochés, habilement soudés, se fondent, sans effort apparent, dans un ensemble harmonieux. Parfois l'ouverture commence *ex abrupto*, sans préparation ; le plus souvent, elle débute par une introduction plus ou moins longue, ou par un motif spécial, qui répond à la couleur du sujet, tour à tour champêtre ou militaire, aimable ou violent, sévère ou gai. Toujours une coda la termine, avec un mouvement rapide, pour conclure dans la force et l'éclat.

Comme les ouvertures, les *Airs* séparés ont fait la fortune des opéras-comiques d'Auber ; il n'est pas une seule de ses partitions, même la moins favorablement accueillie au début, même la plus faible, si l'on peut



La Muette de Portici : ACTE II, DÉCOR DE DARAN

dire, ou la plus oubliée, qui ne renferme une perle mélodique, grosse ou petite, mais digne d'être recueillie et montée en bijou. On en trouverait même dans *Zerline* et dans *le Duc d'Olonne* ; l' « *Eclat de rire* » a survécu à *Manon Lescaut*. Grand air ou ariette, cavatine ou romance, barcarolle ou chanson, on n'a que l'embarras du choix ; avec ou sans vocalises, le motif est toujours nettement rythmé, d'un contour facile à discerner et retenir, sobrement accompagné et bien écrit pour la voix. La virtuosité s'affirme avec tout son brio rossinien dans les airs fameux du *Concert à la Cour*, du *Serment*, d'*Actéon*, des *Diamants de la Couronne*, et de bien d'autres ouvrages. Tous les genres de sentiments, sauf peut-être les extrêmes et les violents, trouvent là un mode d'expression souvent juste et toujours ingénieux : c'est la naïveté avec la ronde de *la Neige*, la bonne humeur avec la ronde du *Maçon*, la grâce avec la tyrolienne de *la Fiancée*, la verve avec l'air du *Philtre*, la tendresse paternelle avec l'air de *l'Enfant prodigue*, le charme avec la romance de *la Part du Diable*, et tant d'autres nuances avec la barcarolle d'*Haydée*, la sérénade de *la Fiancée du Roi de Garbe*, et la chanson des Djinns. Sous ce rapport, cinq ouvrages mériteraient d'être mis à part et de fournir une étude spéciale sur le *lied* français et son emploi au théâtre, car la muse d'Auber s'y présente sous les aspects les plus divers et les plus séduisants : *la Muette de Portici*, *le Domino noir*, *Fra Diavolo*, *Haydée*, *le Premier jour de bonheur*. C'est là, pourrait-on dire,



toute une flore mélodique, abondante et variée, riche de couleurs et de parfums.

Les *Duos*, dans l'œuvre d'Auber, n'ont peut-être ni la même importance, ni la même valeur. Beaucoup d'entre eux sont aimables, gais, spirituels ; il ne s'en rencontre guère qui soient passionnés et dramatiques. On pourrait dire, à la vérité, que cette double corde manque généralement à la lyre de notre musicien ; mais l'absence s'explique aussi par une raison toute à la fois scénique et musicale, par la forme habituelle qu'il donnait à ce genre de morceaux, et la place qu'il lui réservait. Il avait dû à cet égard « styler » son collaborateur Scribe, et lui imposer sa manière de voir, car un duo ne semble que rarement former à ses yeux le nœud de l'action ; c'est plutôt un épisode accessoire, ou, du moins, secondaire ; c'est surtout, et le fameux duo de *la Muette de Portici* n'infirme pas cette théorie, un air ou une chanson à deux voix. Le motif principal se trouve, d'ordinaire, présenté par un des personnages, répété par l'autre, puis repris par les deux, procédé classique dont la symétrie ne s'accorde pas toujours avec les péripéties d'une action. Toutefois Auber apporte alors dans l'agencement des voix une ingéniosité qui lui est personnelle : il lui arrive, par exemple, de fractionner sa mélodie, dont les deux voix, si l'on peut s'exprimer ainsi, se partagent les morceaux : le duetto du *Dieu et la Bayadère* en fournit un exemple entre bien d'autres : les chanteurs ont l'air de se renvoyer la balle, de jongler en quelque sorte avec leurs notes. Le procédé exige un

contour mélodique d'une forme spéciale, et, dans l'emploi, une dextérité sans pareille : mais il ne peut convenir qu'à certains cas déterminés : il faut que les personnages en scène éprouvent des sentiments analogues, et que la situation leur permette de parler le même langage : c'est un effet plus comique que sérieux, et l'emploi s'en justifie mieux dans la comédie que dans le drame.

Pour l'observateur attentif et le musicien de profession, les *Trios*, *Quatuors*, *Quintettes*, et, d'une manière générale, les *Ensembles* constituent peut-être, dans les œuvres d'Auber, la partie la plus remarquable, le plus digne d'étude et d'admiration. L'ancien élève de Cherubini apparaît là maître à son tour. Dans cette marche simultanée des parties vocales, il se meut librement et sans nulle peine apparente ; plus le nombre est grand, plus il semble à l'aise. Il excelle à disposer ses groupements pour ménager l'effet, à imprimer aux masses le mouvement et la vie ; il excelle à les soumettre au chant principal, soit en les lançant au premier plan, soit en les laissant au second afin d'accompagner les solistes. Par-dessus tout, il excelle à construire ces longs morceaux, à leur donner l'équilibre voulu, à varier la série des épisodes sans compromettre l'unité générale. Point de lourdeur ni de confusion : tout s'enchaîne avec logique, tout s'oppose et contraste, tout se fond dans l'ensemble harmonieux dont une symétrie voulue, mais non tyrannique ou froide, fixe le cadre et règle l'ordonnance. Sous ce rapport, on peut lire et relire l'introduction des *Chaperons blancs*, et du *Premier jour de*

bonheur, les finales des *Diamants de la Couronne*, d'*Haydée* et de *Marco Spada* : ils s'imposent comme des modèles d'architecture dramatique dans le genre « tempéré » de la comédie musicale. L'un des musiciens les plus érudits de notre temps, Gevaert, l'illustre directeur du Conservatoire de Bruxelles, me disait qu'un hiver, lui et quelques amis se réunissaient, un soir de chaque semaine, pour rejouer les ouvrages... d'Auber. Ce qu'ils allaient retrouver dans les pages de ces vieilles partitions, ce n'était point tel ou tel air, plus ou moins populaire, et connu d'eux tous ; c'étaient ces merveilleux morceaux d'ensemble, ces édifices dont la construction légère, mais solide, gardait encore, même après tant d'années, l'élégance de son fin profil et de ses heureuses proportions.

Les *Chœurs* sont nombreux, et, dans certains ouvrages, comme *la Muette de Portici*, leur rôle devient prépondérant : chœur du marché, chœur de la révolte, chœur de la prière, on peut choisir au hasard, sans crainte de déception. L'harmonie en est toujours sobre et soignée, l'effet sonore et brillant : Auber n'abusait pas de l'unisson ; il dédaignait cette économie que tant de compositeurs ont pratiquée depuis Gounod, et qui fait doubler à l'octave par les ténors le chant des sopranos ; il écrivait des parties « réelles », et suivait les traditions de l'école italienne qui avait, on le sait, la coquetterie, si l'on peut dire, de l'harmonie vocale. Et ces chœurs ont la science, mais ils ont aussi la couleur et la vie ; qu'on se rappelle seulement le chœur des Fées, dans *le*

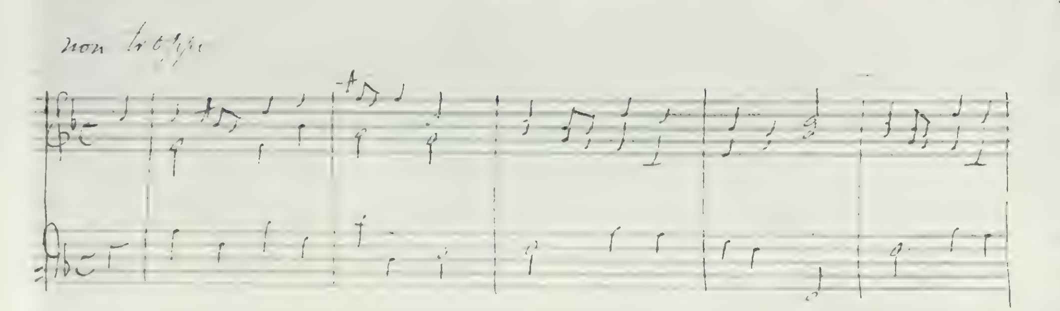
Lac des Fées, celui des Nonnes dans *le Domino noir*, celui de Pâques fleuries dans *Fra Diavolo*, celui des Pages dans *la Fiancée du Roi de Garbe*, et tant d'autres de caractère tour à tour militaire ou religieux, champêtre ou mondain, dramatique ou bouffon ; on en comptera peu de faibles, et beaucoup d'excellents.

Pour atteindre son but, et sans parler de l'invention, don général dont la nature seule détient la clef mystérieuse, le musicien dispose d'un arsenal technique où figurent ces armes spéciales qu'on appelle : le *rythme*, l'*harmonie*, le *contrepoint*, l'*instrumentation*. Chacun les manie à sa guise et suivant son tempérament. Il convient d'indiquer ici, ne serait-ce que par un mot, ce qu'ils deviennent entre les mains d'un ouvrier tel qu'Auber.

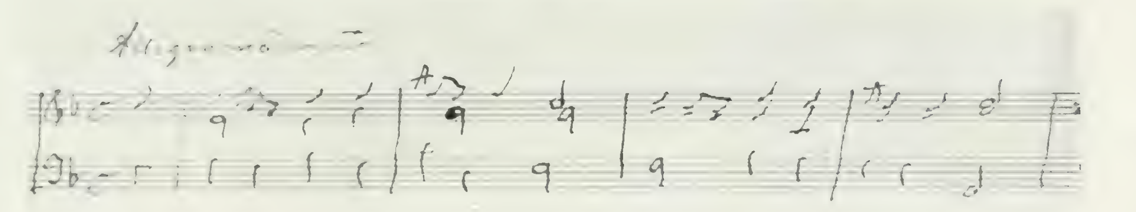
Certes, sa musique est rythmée, plutôt trop que pas assez ; le rythme fait à la fois sa force et sa faiblesse : sa force, en ce sens qu'elle lui donne franchise et clarté ; sa faiblesse, en ce sens qu'elle ne le met pas à l'abri de toute vulgarité. Ce rythme, nous l'avons dit plus haut, est celui de la danse, et par danse il faut surtout entendre ici deux danses modernes, la valse et la polka. « Musique de quadrille » répètent à l'envi certains critiques, épris des formes nouvelles et dédaigneux des anciennes. Il est vrai que les motifs d'Auber ont fourni aux quadrilles de Musard ou de Strauss d'inépuisables ressources ; mais ce genre de déformation imposé à une mélodie ne prouve rien contre la mélodie elle-même, et il ne faut pas oublier qu'on a tiré de la *Tétralogie* de

Wagner, un quadrille désopilant. En musique comme en toute chose, c'est de l'abus que naît souvent le mal, et Auber n'échappe pas à tout reproche. L'usage immodéré de la valse, par exemple, rend pénible aujourd'hui la lecture d'une partition telle que *Zanetta* et la condamne au définitif oubli.

Il en va de l'harmonie comme du rythme ; nos modernes Aristarques jugent, d'un premier coup d'œil, celle d'Auber simple et, par conséquent, sans intérêt, ce qui les dispense d'un examen plus approfondi. Sans doute, Auber ne témoigne aucun goût pour les accords extraordinaires, pour les dissonances inanalysables : il trouve sans effort la véritable basse qui convient à son chant et s'en contente humblement. Mais simplicité ne veut dire ni pauvreté ni platitude, et, pour n'en citer qu'un exemple, le début véhément de l'ouverture de *la Muette* a bien son prix. La science harmonique de l'auteur se révèle surtout dans la pureté de son écriture, comme aussi dans l'aisance et l'à propos de ses modulations : non qu'il module pour le vain plaisir de répéter dans un ton ce qu'il avait déjà dit dans un autre. Au contraire, on pourrait citer telles de ses mélodies bâtie et maintenue systématiquement sur un accord unique, sans que cette parcimonie voulue nuise à l'effet ; mais souvent aussi il pratique, à la manière de Schubert, la modulation passagère, celle qui, sans toucher au principe de la tonalité générale, n'intervient que pour quelques mesures, et produit une diversion momentanée ; c'est le rayon de soleil qui perce inopinément un rideau



ÉCRITURE D'AUBER EN 1817 (35 ANS)



ÉCRITURE D'AUBER EN 1867 (85 ANS)

Le même morceau de piano écrit par Auber à cinquante ans d'intervalle.

de vert feuillage, c'est le coup de lumière inattendue qui frappe un objet dans l'ombre, et le transforme pour quelques instants, en l'éclairant d'un reflet nouveau.

Le contrepoint n'avait guère de secrets pour Auber, qui, toujours prudent et discret, se gardait d'en abuser. Il savait que les artifices, ingénieux mais compliqués, dont s'accompagne la fugue, font vivre la symphonie et mourir l'opéra : il évite donc tout ce qui peut alourdir inutilement son œuvre. Amoureux de clarté, il ne craint pas d'accompagner un solo vocal avec les formules chères à l'école italienne, avec ces arpèges et ces pizzicati d'orchestre où la raillerie dédaigneuse de Wagner ne voyait qu'une « vaste guitare ». Mais, vaste ou non, quand il s'agit d'accompagner les voix la guitare a du bon ; tout dépend de l'usage, ou plutôt de l'abus qu'on en fait. Auber savait en corriger la faiblesse et en cacher la pauvreté par l'adjonction opportune de quelque contre-chant, bien venu sous le rapport mélodique et adroitement placé. Dans les ensembles et les chœurs ce genre de contrepoint trouve sa plus heureuse application ; il donne lieu à de piquants dessins qui circulent dans l'orchestre, l'échauffent et l'animent : ce sont des broderies instrumentales qui se détachent avec élégance sur une trame vocale agréablement fournie. Bien des fois, par exemple, il assure un intérêt musical à cette partie de seconds violons, si souvent négligée, pauvre ou banale, chez les compositeurs dramatiques de son époque.

La qualité de l'orchestre affirme encore ces tendances.

Si les procédés instrumentaux sont simples, du moins s'accordent-ils avec la nature des idées qu'ils ont mission d'accompagner. Auber se garde de toute prétention symphonique : s'il écrit toujours une ouverture, il écrit rarement un entracte, ou, s'il s'y résout, il ne fait que transporter de la voix à l'orchestre un des morceaux de la partition. Il évite autant la longueur que le hors-d'œuvre inutile, il évite surtout la lourdeur et la confusion. Dans son traité d'instrumentation, Ernest Guiraud, a pu citer comme un modèle de légèreté, une page du *Domino noir*, l'air d'Angèle, où pourtant jouent ensemble cordes, bois et cuivres : la disposition en est assez heureuse pour ne produire ni éclat intempestif, ni violence, ni surtout gène à l'égard du chanteur. Car, sur ce dernier point, l'attention du compositeur semble toujours en éveil ; il veut soutenir la voix et non la couvrir ; il n'oublie jamais son rôle d'accompagnateur : il sait le remplir et il a la sagesse de s'en contenter. Un détail, infime mais typique, se rattache à cet ordre d'idées : ses bassons le plus souvent sont écrits en clef d'ut quatrième ligne, c'est-à-dire rarement employés dans leur registre grave ; il fuit ainsi le piège que tendent au compositeur imprudent les notes inférieures de ces instruments ; il ne leur fait pas doubler systématiquement les basses ; il leur épargne les dessins compliqués qui, dans ce registre, empâtent, si l'on peut dire, l'orchestre ; il leur réserve les notes supérieures qui « ronflent » moins et chantent mieux. Dans l'agencement des autres parties se retrouve et se manifeste le même souci ; l'air y circule librement.

Il ne suffit pas de louer Auber pour les qualités que tous lui reconnaissent : il convient aussi de le défendre contre les reproches que quelques-uns lui adressent, trois entre autres : la négligence de la prosodie, le défaut de couleur, et l'absence d'émotion.

Sans doute, une même réprobation enveloppe à nos yeux tous les compositeurs français du XIXe siècle : ils ont, dit-on, confondu trop souvent longues et brèves ; ils ont traité sans égards les syllabes muettes ; ils ont méconnu le caractère du temps fort et du temps faible. Soit, mais on oublie que, si la prosodie a des exigences, la mélodie également a les siennes, ou, du moins, les avait à l'époque où elle imposait son joug, aujourd'hui réputé tyrannique et absurde. Entre un chant bien venu mais mal prosodié, et un chant bien prosodié mais mal venu, l'opinion de nos pères n'hésitait pas. Qu'on se rappelle la fortune de cet air de *Richard Cœur-de-Lion* :

U ne fiè vre brû lante

Qu'on se rappelle aussi tant de chansons populaires dont les divers couplets s'ajustent sur le premier tant bien que mal, et presque toujours plus mal que bien. Le dessin mélodique l'emporte bon gré mal gré par la puissance du rythme ; le musicien commande alors et le poète obéit.

Auber n'a, certes, jamais pris sous ce rapport les libertés de Grétry ; néanmoins, Castil Blaze, si prompt à découvrir la paille dans l'œil du voisin, lui a lancé quelques brocards, que M. Adolphe Jullien a cru devoir

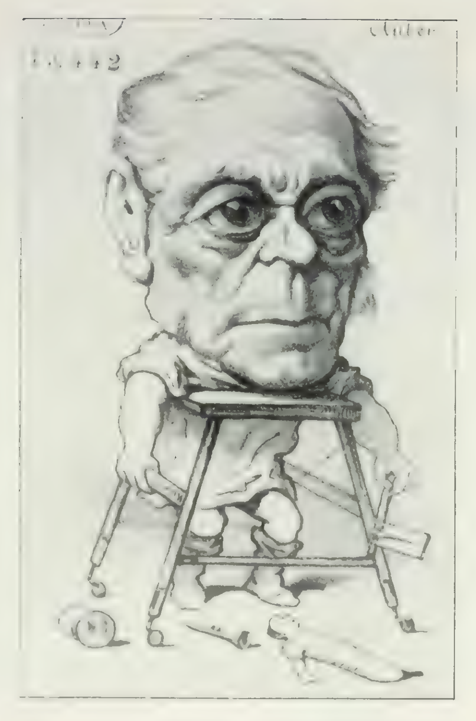
ramasser en écrivant : « Qu'est-ce que signifie ce vers ainsi prosodié : *Amis, la ma-tinée est belle*, sinon qu'un Lama de l'Inde a une maîtresse du nom de Tinée et que ses amis le félicitent : *Ami Lama, Tinée est belle*. Et celui-ci : *Jet-te tes fi-lets en silence*, indique-t-il autre chose qu'un père dénaturé jetant ses fils à la mer sans faire de bruit : *Jet-te tes fils laids en silence*. Qu'est-ce que peut bien exprimer une musique dont l'auteur se complaît dans un pareil gâchis ! » Admettons la plaisanterie, tout en reconnaissant que les œuvres les mieux écrites pourraient prêter le flanc à des interprétations de ce genre macaronique. Néanmoins, en écoutant *la Muette de Portici*, nous doutons qu'un auditeur de bonne foi et non prévenu ait jamais cru assister à une scène de noyade discrète, ou admirer le charme séducteur d'une Indienne. Qui veut trop prouver ne prouve rien. La vérité est que les fautes de ce genre, regrettables sans doute, se rencontrent non dans les ensembles ou chœurs dont le librettiste écrivait les paroles avant que le compositeur les mît en musique, mais dans les pièces vocales, dans les morceaux à couplets dont le compositeur écrivait la musique sur laquelle le librettiste ajustait après coup ses paroles, suivant un procédé familier à la collaboration de Scribe avec Auber, et d'ailleurs assez répandu chez les auteurs du bon vieux temps. Si donc il y a faute, le coupable qui doit en supporter le poids, n'est pas celui qu'on pense.

Notre époque, éprise en musique comme en peinture, de couleurs violentes et de saisissants contrastes, apprécie mal les nuances discrètes d'un Auber ; elle lui

reprocherait, au besoin, de ne connaître qu'une teinte, le parisianisme, et de la répandre indifféremment sur toutes ses toiles. Sans doute, il peint la nature à sa manière; sur un fond gris, il lui suffit de jeter quelques taches lumineuses, pour donner au tableau son éclat. Il ne s'embarrasse point de ce que nous appelons « couleur locale », et son orientalisme a cet aspect conventionnel dont se contentaient les artistes des siècles passés; il ne recherche point l'effet pittoresque par le raffinement des combinaisons instrumentales: c'est son chant, sa mélodie, qui se charge de ce rôle et qui sait le tenir: avec le chœur des Nonnes on respire un parfum d'encens dans *le Domino noir*; avec le chœur de Pâques fleuries, on hume l'air embaumé d'une matinée de printemps, dans *Fra Diavolo*; avec le chœur du Marché, on se mêle à la vie du peuple, dans *la Muette de Portici*. L'Italie, d'ailleurs, lui a livré le secret de son gai soleil, et plus d'une de ses partitions en garde l'étincelant reflet.

Où la critique semblerait plutôt trouver un champ favorable, c'est dans le caractère même de la musique d'Auber, sa prétendue sécheresse, son défaut d'émotion. Mais là encore on ne doit pas se laisser prendre aux apparences. Sans doute, Auber évite tout excès, et ne pousse jamais les sentiments à l'extrême: les violences et les éclats sous sa plume ne se rencontrent guère, ou ne durent pas: la passion s'abstient de rugir: la tristesse n'est que dépit, et l'amour galanterie. Dans sa joie même, le musicien rit moins encore qu'il ne sourit. Cependant on aurait tort de lui refuser l'émo-

tion. Deux ouvrages qui n'ont point réussi, peignent, par exemple, sous les couleurs les plus touchantes, l'un *Zerline*, l'amour maternel, l'autre, *l'Enfant prodigue*, la tendresse paternelle. Et quelle tristesse fut jamais plus poignante que la fin de *Manon Lescaut*? Là, pourrait-on dire, Auber a pleuré, et ses larmes sont des perles mélodiques dont on ne saurait méconnaître la beauté ni contester le prix. Leur rareté, leur absence même si l'on veut, s'explique par le caractère de ses ouvrages, la nature des sujets traités et le genre de musique jugé le plus favorable. Cette musique de demi-caractère, comme on pourrait l'appeler, Auber l'a pratiquée de la première jusqu'à la dernière heure. Je sais bien que certains musicographes ont voulu, pour se conformer peut-être à des traditions académiques chères aux esthéticiens, distinguer dans son œuvre trois manières. Mais je sais aussi qu'avant de prendre la plume, j'ai relu cette quarantaine d'ouvrages qui forment l'œuvre dramatique d'Auber ; je l'ai relue non point au hasard, mais systématiquement, c'est-à-dire selon leur ordre chronologique, et il m'a été impossible d'y découvrir les différences propres à établir une classification. Tout au plus devrait-on noter les étapes successives de l'influence « rossinienne » : nulle au début, elle s'accentue progressivement, puis diminue peu à peu au point de disparaître tout-à-fait, de sorte que sous ce rapport, le point de départ et le point d'arrivée ont quelque analogie ; il semble qu'une fois le succès conquis, tout l'effort du compositeur ait tendu à se dégager d'une étreinte



CARICATURE D'AUBER PAR DE MAILLY

CARICATURE D'AUBER PAR ANDRÉ GILL

trop tyrannique et à reconquérir sa liberté d'inspiration. S'ils ne sont pas tous égaux, les anneaux de la chaîne n'offrent rien de disparate : leur métal est formé d'un même alliage, plus résistant toutefois, lorsqu'il s'agit de l'opéra. Mais l'opéra-comique demeure avant tout le domaine habituel, sinon exclusif, d'Auber. *Vendôme en Espagne* ne fut qu'une pièce de circonstance, sans caractère défini ; *le Dieu et la Bayadère*, *le Serment*, *le Philtre* et *Zerline*, sont des ouvrages de genre mixte que le hasard a fait naître sur une vaste scène, mais qui pouvaient également voir le jour sur un moindre théâtre ; seuls, *la Muette de Portici*, *le Lac des Fées*, *Gustave III* et *l'Enfant prodigue*, sont taillés sur un grand modèle, et, sans gène visible, la lyre du compositeur s'y est haussée d'un ton ; toutefois les procédés familiers à son art s'y retrouvent aussi, et ils répondent à une esthétique, dont on apprécie peu la valeur, parce que la mode affecte de s'en détourner. On goûte aujourd'hui, ou du moins on a l'air de goûter, les écarts de la fantaisie, l'incohérence du plan, le défaut de symétrie, l'absence de proportions, l'étalage de la science, la complication et l'obscurité. Auber vaut précisément par les qualités contraires, et ces qualités sont celles de notre race qu'un nuage en passant peut obscurcir, mais non point effacer pour toujours : elles s'appellent l'élégance et l'esprit, la mesure et la clarté.

CONCLUSION

Ce qu'un écrivain du XVIII[e] siècle[1] disait de Lully pourrait maintenant s'appliquer à un compositeur, tel qu'Auber. Après avoir constaté que son héros « n'est plus à la mode », il ajoutait : « On ne le dédaigne que parce qu'il est trop connu. Ses beautés qui, dans leur primeur, firent des impressions si vives, ont perdu leur éclat, depuis que la trop grande habitude en a usé le sentiment; ses chants n'ont perdu aucune de leurs grâces: il ne leur manque que le mérite de la nouveauté. Ils ont plu trop longtemps pour plaire encore. » Voilà bien, en effet, l'une des causes de cette apparente diminution qu'ont subie, dans l'opinion de quelques uns, les œuvres d'Auber. Elles obtinrent un succès immédiat, retentissant, universel et durable au point de persister encore; mais nous ne les écoutons plus de la même oreille que nos pères; leurs couleurs s'effacent, leur fraîcheur disparaît. Elles rappellent ces anciennes connaissances, ces vieux amis qui deviennent la parure traditionnelle du foyer familial : nous les aimons selon

[1] Abbé LAUGIER. *Apologie de la musique française*. Paris, 1754.

la coutume et sans respect : notre jeunesse ne veut pas savoir par quelles vertus jadis ils conquirent l'estime et l'affection : seule notre malice observe par quels travers ils se rendent désormais importuns ou ridicules. Ces œuvres, au surplus, sont encore trop modernes pour ne pas tenir par bien des côtés à celles qui les ont suivies ; alors nous les soumettons tout naturellement à nos procédés de critique : nous en exigeons certains mérites qu'elles n'eurent jamais et ne pouvaient avoir ; nous les jugeons moins anciennes que vieilles, c'est-à dire surannées. Certes, toute production de l'esprit contient une part de mode, celle de son âge ; mais l'impression désagréable qui en résulte, s'atténue à mesure que les années marchent, jusqu'à l'heure où s'établit et s'impose le passé, ce passé définitif qui nous devient à peu près étranger, parce que nous n'avons presque plus rien de commun avec lui.

Auber est venu en un temps où les directeurs de théâtre se préoccupaient, non d'imposer leur goût à la foule, mais de suivre le sien pour le mieux satisfaire. Comme l'écrivait une Revue de l'époque[1] : « Le Public qui n'est pas un artiste, mais qui est simplement le public, ne veut pas qu'on fasse de l'art pour l'art ; il veut qu'on le distraie, qu'on lui fasse oublier le budget et les banqueroutes, qu'on l'amuse enfin ; et pour qui en sait trouver le moyen, il a toujours une couronne et son argent tout prêt. »

[1] *Revue de Paris*, année 1831.

Ce point de vue, par sa vulgarité même, nous choque aujourd'hui : l'esthétique s'appuie sur d'autres bases et invoque pour sa défense des principes plus sérieux. Par une louable ambition, nous voulons étendre et relever la portée du théâtre, en faisant du lieu de plaisir un lieu d'enseignement. Tel drame ou tel opéra devient un sujet d'étude ; on en dégage le symbole, on y puise une leçon de morale ou de psychologie. C'est passer quelquefois d'un excès à un autre, sans y trouver toujours un profit réel, car la vérité, comme la vertu, se tient à égale distance des extrêmes : *in medio stat.* Le fruit le plus savoureux n'est pas celui qui fait grincer les dents ; le vers le plus éloquent n'est pas celui qui recourt aux mots barbares ; la situation la plus pathétique n'est pas celle qui heurte le bon sens ; l'harmonie la plus suave n'est pas celle qui déchire l'oreille. Sans rouvrir ici la vieille controverse de l'idéalisme et du réalisme en art, qui ne comporte guère de solution théorique, malgré la peine que se donnèrent les philosophes au XVIII[e] siècle pour la trouver, on peut bien conclure pratiquement que ces deux tendances ressemblent aux deux plateaux d'une balance, entre lesquels le sage doit s'efforcer de maintenir l'équilibre. Il ne faut pas chercher à plaire aux sens, en négligeant l'esprit ; mais il ne faut pas non plus se contenter de plaire à l'esprit, en négligeant les sens. Or, entre ces deux limites, Auber se meut avec une aisance remarquable ; le sourire aux lèvres, il aborde l'obstacle et franchit le pas difficile. Pour lui, la science est le moyen, non le but ;

il y puise avec discrétion, il la dissimule presque, loin de l'étaler avec la complaisance du parvenu qui prétend montrer sa richesse : sans effort apparent, il réussit à n'être jamais ni pédant, ni ennuyeux. Ses pieds ne s'embarrassaient pas plus dans les broussailles que sa tête ne s'égare dans les nuages ; il se contente de marcher sur le sol ; au besoin même, il se couperait un peu les ailes, afin de marcher d'un pas plus assuré ; mais il choisit de préférence, pour y promener ses rêveries, les allées d'un jardin à la française où les parterres de roses voisinent aimablement avec le gazon vert. Son temps voulait qu'il fût un amuseur ; mais, s'il divertit le public, c'est en lui parlant une langue sobre et claire, avec un peu d'émotion et beaucoup d'esprit.

Dans ce Parnasse idéal où l'imagination des hommes se plaît à réunir par la pensée ceux qui se sont illustrés sur la terre, plus d'un sans doute, à l'heure actuelle, refuserait d'admettre l'humble pécheur qui commit *le Domino noir* et *Fra Diavolo* : de telles fautes pèsent sur la conscience et méritent à peine le pardon ! L'avenir montrera peut-être plus de justice et moins de sévérité. Certes Auber ne siégera point là-haut parmi les grands et n'occupera nulle place d'honneur ; sa modestie naturelle et sa timidité ne lui donnent ni le goût ni la force d'escalader les sommets ; il se tiendra à distance respectueuse des maîtres qu'il vénère et, comme il les aime, il se fera leur très humble serviteur. Est-ce une illusion ? il me semble voir Mozart le rencontrer sur son chemin, lui adresser un sourire en passant et lui confier

en marque d'estime, le soin de porter sa canne ou son manteau.

Les critiques de nos jours ont voulu le diminuer en raillant le déclin progressif de ses ouvrages, en pronostiquant leur disparition prochaine et complète du répertoire. Deux ou trois, disent-ils, subsisteront peut-être quelque temps, et encore! Soit, mais ne subsisterait-il que *le Domino noir*, il faudrait néanmoins crier : ô merveille! et proclamer son auteur un grand homme. C'est qu'au théâtre les œuvres musicales ne sauraient s'éterniser; leur existence est éphémère; un siècle représente pour elles ce *longum aevi spatium* qui suppose une fortune exceptionnelle. Le renouveau dont jouit Gluck à l'heure présente, résulte d'un mouvement historique et littéraire qui ne saurait faire oublier sa longue éclipse pendant un demi siècle, éclipse dont rien n'empêche un retour inopiné. Le crépuscule enveloppe déjà les plus grands noms de la science musicale en France et à l'étranger. Lully ou Rameau, Hasse ou Hændel, Pergolese ou Cimarosa; Mozart seul, par le privilège d'un génie qui l'égale aux dieux, semble connaître l'éternelle jeunesse.

Mais rien n'est éternel de ce qui touche à l'homme : choses et gens disparaissent à leur tour, parfois brusquement, parfois d'une manière lente et presque insensible, sans qu'on en dégage toujours la cause avec exactitude et netteté. Le temps accomplit une œuvre mystérieuse, mais fatale. Les monuments les plus beaux et les plus grands ne sont pas toujours ceux qu'il res-

pecte. A certaines époques le goût se transforme: des modèles nouveaux s'imposent à l'attention et font oublier, voire même dédaigner les anciens: la faveur alors se détourne des chefs-d'œuvre que l'opinion jugeait intangibles et presque sacrés; la statue se désagrège et tombe en poussière. Par contre, un objet quelquefois bien humble, et tenu pour indifférent par les contemporains, se transmet obscurément et dure. C'est l'histoire du roseau qui se courbe sous le vent et résiste à la tempête, lorsque le chêne se brise et s'abat. Telle mélodie que l'humble pâtre chante ou joue sur son chalumeau, est une cantilène dont l'origine se perd dans la nuit du passé. Le refrain sur lequel le XVIIIe siècle ajusta, comme paroles, la complainte de Malborough, date du moyen âge : les Croisés l'ont importé en Orient, où il a pris racine et fleuri de nouveau. A côté de ces *survivances* dont on s'étonne, que deviennent ou que deviendront les combinaisons harmoniques, les merveilles du contrepoint, tous ces prodiges de symphonie et de polyphonie où se complaît notre actuelle admiration? Sans doute, ils brilleront toujours sur le papier; mais tôt ou tard, la splendeur de leurs sons réels se dissipera dans l'air, comme une vaine fumée, tandis qu'en un coin du monde ignoré sonnera peut-être encore, triste ou gai, l'écho d'un couplet dont Auber fut l'auteur.

Peut-être aussi, rien ne restera-t-il, rien qu'un nom, un simple nom. C'est peu de chose, semble-t-il, et c'est beaucoup pourtant, ce nom qui résume le génie ou le talent de celui qui l'a porté, ce nom dont la patrie garde

le fier souvenir, ce nom que la jeunesse épèle, et que d'âge en âge les générations prononcent avec respect. Le conquérant le plus glorieux, le philosophe le plus profond, le poète le plus inspiré, l'artiste ou le savant dont les travaux ont le mieux servi la cause de l'humanité, ne doit guère attendre autre chose de l'avenir ni prétendre à plus d'honneur. Vivre un peu dans la mémoire des hommes, c'est jouir, en effet, de l'immortalité.

LISTE DES ŒUVRES D'AUBER

MUSIQUE DRAMATIQUE

Opéras.

Dix ouvrages, formant un total de *trente-quatre* actes (voir le détail pp. 32 à 56).

Opéras comiques.

Trente-sept ouvrages, formant un total de *quatre-vingt-dix-huit* actes (voir le détail, pp. 32 à 56).

Ballets et Pas.

MARCO SPADA (3 ACTES)

Divertissement de Versailles.
Cérémonie du *Bourgeois gentilhomme.*
Air de danse pour *Iphigénie.*
Pas styrien.
Diane chasseresse.
Pas pour Mlle Taglioni (la majeur).
— (mi bémol).
Cachucha.
El Taleo.
Pas de deux pour Mlle Augusta.
Pas à deux faces.
Pas des hussards.
L'Athénienne.
Pas de deux pour *la Muette.*

MUSIQUE RELIGIEUSE

Messe de Chimay.
Litanies de la Sainte Vierge.
Noël.
Hymne à Sainte Cécile.
Cinquante motets ou pièces religieuses (voir l'énumération p. 80).

MUSIQUE VOCALE

a) *Avec orchestre*

CANTATES

Douze cantates (voir le détail, pp. 71-72).

SCÈNES ET AIRS

Non s'è più barbaro.
Rendi mi il figlio mio.
Procris.
La Parisienne.

b) *Avec piano.*

ROMANCES ET CHANSONNETTES

Le Dieu d'amour.
Le Bonjour.
Fauvette.
Serment d'amour.
Partout.
Le Berger.
Sérénade (avec harpe et chœur).
L'amour, tu le sais.
Un ingrat fait couler mes larmes.
Ouvrez-moi.
Le Moine.
La Petite glaneuse.
L'Asile (nocturne à deux voix).
Celle que j'aime
Amour et folie.
Ce n'est pas vous que j'aime
Le Petit baiser.
Doux réveil.
Le Cri de charité
A la Sainte Vierge.
Sur les bords écumants.
Villanelle.

MUSIQUE INSTRUMENTALE

POUR ORCHESTRE

Concerto pour violon.
Deux ouvertures de concert.
Marche funèbre pour les funérailles de Napoléon Ier.
Marche triomphale pour l'Exposition universelle de Londres.
Marche militaire (1836).

POUR INSTRUMENTS A CORDES

Deux quatuors.
Fugue sur un thème de *Faniska*.
Trio (violon, violoncelle, piano).
Concerto (violon, violoncelle, alto, piano).
Derniers quatuors.
Huit pièces pour deux violoncelles.
Deux pièces pour quatuor : *a*) Caprice allegro, *b*) Minuetto presto).
Concertos de Lamare (v. p. 14).

POUR PIANO

Sonate (ut majeur).
Cinq variations sur un thème de Händel (fa).
Quatre variations sur un thème de Händel (la).
Andantino (mi bémol).
Plusieurs pages d'album.

ARRANGEMENTS DIVERS

Thème varié et fugue, de Händel.
La Caravane du Caire, de Grétry.
L'Epreuve villageoise, de Grétry.
La Charité, de Rossini.
Sicilienne, de Pergolèse.
O salutaris, de l'évêque de Nancy.
Alleluia, de Händel.
God save the Queen.

BIBLIOGRAPHIE

Anonyme. *Galerie des Contemporains illustres. M. Auber.* Tome VII, Paris, 1844.

Bertrand (Gustave). *Les nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique. Auber.* 1 vol. in-8°. Lib. académique. Didier et Cie édit. Paris. 1872.

Blaze de Bury (Henri). *Musiciens contemporains. Auber.* 1 vol. in-8°. Michel Lévy frères, édit., Paris, 1856.

Bulletin de la Société des Beaux-Arts de Caen. Discours prononcés à l'inauguration de la statue d'Auber, par MM. Kaempfen, David Beaujour, Vte Henri Delaborde, Ambroise Thomas, Émile Perrin, Ch. Garnier. Tome VII. 1 vol. grand in-8°, imprimerie F. Le Blanc-Hardel, lib. Caen. 1885.

Carlez (Jules). *L'œuvre d'Auber.* 1 vol. in-8°. Typ. F. Le Blanc-Hardel, lib. Caen. 1874.

— *Auber*, aperçu biographique et critique, la statue projetée, la cavalcade du 3 juin 1875. *Id.* in-18°, 1875.

Delaborde (Vte Henri). Éloge d'Auber prononcé à l'Académie des Beaux-Arts. 1871.

Dumas fils (Alexandre). Discours prononcé aux obsèques d'Auber. 1871.

Eyma (Xavier et Arthur de Lucy). *Écrivains et artistes vivants, français et étrangers. Auber.* 1 vol. in-16°. Librairie universelle. Paris, 1841.

Gumprecht (Otto). *Neuere Meister. Musikalische Lebens und Charakterbilder. D.-F.-E. Auber.* 2 vol. in-8°. Verlag von H. Haessel. Leipzig. 1883 (2e édit.).

Jouvin (B.). *D.-F.-E. Auber, sa vie et ses œuvres.* 1 vol. grand in-8°. Au Ménestrel, Heugel et Cie, édit., Paris, 1864.

Jullien (Adolphe). *Musiciens d'aujourd'hui* (2e série). 1 vol. in-8°. Librairie de l'Art, Paris, 1894.

Legentil (V.). *Une statue à Auber.* Brochure grand in-8°. Caen. Typ. F. Le Blanc-Hardel, 1873.

Loménie (Louis de). *Galerie des Contemporains illustres par un homme de rien.* 1 vol. in-16°. Paris, 1842.

MIRECOURT (Eugène de) *Les Contemporains. Auber.* Brochure in-16°. Havard, Paris, 1857 et Librairie des Contemporains, Paris, 1869.

POUGIN (Arthur). *Auber, ses commencements, les origines de sa carrière.* 1 vol. in-12°. Pottier de Lalaine, édit., Paris, 1873.

— *Musiciens du XIXe siècle. Auber.* 1 vol. in-8°. Librairie Fischbacher, édit., Paris, 1911.

SCUDO (B.). *Critique et littérature musicales.* 2 vol. in-8°. Hachette et Cie, édit., Paris, 1859.

SOUBIES (Albert) et MALHERBE (Charles). *Histoire de l'Opéra-comique. La seconde salle Favart.* 2 vol in-8°. Librairie Marpon et Flammarion, Paris, 1892.

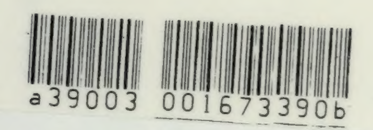
WAGNER (Richard). *Erinnerung an Auber.* T. IX. Fritzch, édit., Leipzig, 1873.

Encyclopédies et Dictionnaires, Fetis, Clément, Grove, Mendel, etc.

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

EVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY, SUCC[r]


a39003 001673390b